BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EM. MANUELE
901
23 B
8

Digitized by Google

Digitized by Google

2993

OPERE

COMPLETE

DI

FRANCESCO MILIZIA

RISGUARDANTI LE BELLE ARTI

TOM. III.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XXVII

Digitized by Google

DIZIONARIO

DELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO

DI

F. MILIZIA

EDIZIONE CORRETTA ED ARRICCHITA
DI MOLTISSIMI VOCABOLI

TOM. II.

BOLOGNA

DALLA STAMPERIA CARDINALI E FRULLI

M DCCC XXVII

Digitized by Google

FABBRICA. Invece di fabbriche regolari e di palazzi, che sono gli ornamenti delle città, la pittura ama le ruine, le capanne, le baracche sì per oggetto principale, come per luogo della scena, per ornato del fondo, e per abbellimento de' paesaggi.

La causa di questo bizzarro gusto è, che una *fabbrica* regolare per quanto sia ricca non offre che uniformità, che ben presto si rende indifferente, e poi annoia. Laddove le distruzioni presentano accidenti innumerabili, che esercitano il talento dell' artista, e danno allo spettatore varietà dilettevoli. In fatti è un diletto veder unione di oggetti, che non debbono incontrarsi insieme. Alberi, e piante cresciute tra ruderi e tra macigni fanno veder il tempo di quel disordine; acque arrestate da frammenti di colonne, di volte, di statue, riflettono colori della verdura, toni di materiali invecchiati e arricchiti di una varietà di tinte favorevoli alla pittura. Per queste ragioni vi sono pittori soltanto di ruine e di capanne. Per la stessa ragione il lusso affetta disordine, precipizi e povertà ne' giardini detti all' *inglese* o alla *cinese*, nei quali la rappresentanza della miseria e dell' irregolarità aguzza ai ricchi il piacere delle loro sontuosità.

Ma qualunque specie di fabbrica il pittore introduca ne' suoi quadri, gli bisogna sempre possedere un buon capitale di prospettiva, e di architettura. Le arti del disegno sono buone sorelle che si aiutano scambievolmente.

FABBRICA nell' acqua. Levato il fango dal fondo, si piantano due fila di pali paralleli, distanti a proporzione dell' altezza dell' acqua, e si rendono stabili con traverse. Per le scanalature di essi pali s' infilino tavoloni puntati in giù. Questo incassamento si riempie di argilla ben purgata da sassi e d' arena, e si batte e ribatte strato per istrato finchè siasi fuor d' acqua. Questo incassamento è impenetrabile all' acqua. Lo spazio così circondato

si vuota, e vi si fabbrica.

FABBRICARE (*Arte di*) è l'arte di eseguire ogni sorta di edifici, e di metter in opera i differenti materiali convenienti alla loro costruzione. L'*arte di fabbricare* è distinta dall'architettura, e dalla scienza della costruzione. L'*arte di fabbricare* è nata dal bisogno, l'architettura dal piacere, la scienza della costruzione dall'uno e dall'altro, e dall'applicazione del calcolo.

L'*arte di fabbricare* dovette precedere l'architettura; il farsi ricoveri sicuri e solidi nacque prima dell'arte d'abbellirli: forse questa nacque da quella: da' nostri bisogni nascono i nostri piaceri.

Le varietà dell'*arte di fabbricare* provennero dalla varietà de' materiali messi in opera. Siccome i differenti generi di costruzione furono i primi modelli dell'architettura, così le differenti specie di pietre, di legni, e d'altri materiali furono le prime cause dell'*arte di fabbricare*.

Ne' paesi, dove erano selve, l'*arte di fabbricare* impiegò ne' ricoveri dell'uomo i tronchi degli alberi e i rami intrecciati; l'arte della carpenteria ne raffazzonò ben presto le forme, e trovò i mezzi di disporli colla maggior solidità.

Gli abitanti delle campagne non tardarono a imitar le caverne scavate dalla natura mettendo pietre sopra pietre. L'industria, figlia del bisogno e dell'esperienza, insegnò a squadrarle per porle più facilmente in opera. La differente natura delle pietre secondo la loro grandezza o durezza suggerì d'impiegarle in gran massi, o di tagliarle in quadrelli.

Dove i legni e le pietre erano rare, si pensò supplire colla terra, e si formarono le pietre fattizie dette *mattoni*. Da principio i mattoni furono crudi seccati al sole; poi si cossero, e si fecero duri come pietre.

Dalla combinazione di queste tre maniere differenti si è formata l'*arte di fabbricare* in pietre, in mattoni, in legno. Talvolta in uno stesso edificio si fanno entrare tutti e tre questi materiali.

I monumenti più antichi che ci sono rimasti o riferiti dalla storia sono della più stupenda costruzione in pietra: sia che i fragili sono obliati, o che le società nascenti sono più portate al grande e al maraviglioso, come più vicine alla natura, che ha loro comunicate le sue grandi impressioni, e le ha spinte a

vaste imprese eseguite con facilità sorprendente.

Gli Egizi passano per i primi che fabbricarono in pietre di taglio. Le immense loro carriere di marmi li portarono ad inalzare quei monumenti eterni d' orgoglio, dove i loro primi re si seppellirono con tutto il loro nome. Le Piramidi dopo 4 mila anni esistono ancora intatte, e i massi senza cemento sono sì ben connessi che non vi si può introdurre la più sottile lama. L' *arte di fabbricare* consisteva allora a trasportare e a squadrare pietre enormi. Il più gran merito era nel più gran volume. Tutta d' un pezzo era la cappella del tempio di Latona a Butti, e tirava per ogni verso 68 piedi. Anche la copertura era d' una sola pietra grossa 7 piedi. Questa massa fu trasportata per 600 miglia, e tutta vuota dovea pesare più di 20 milioni di libbre. Che cognizione di meccanica si deve supporre, se si confronta coll' obelisco di Sisto V. che non pesa un milione, e collo scoglio di Pietroburgo che non pesava che 3 milioni, e il tragitto non fu che di 15 miglia?

Gli Assiri gareggiarono cogli Egizi per l' antichità e per le fabbriche. Le mura di Babilonia e il tempio di Belo furono tra le maraviglie del mondo. Ma per mancanza di pietra vi si usarono mattoni, e per cemento s' impiegò bitume. Perciò durarono poco, perchè il bitume fa pori, ed e disciolto dall' aria e dal sole. Non si era allora trovata l' arte di ridurre le pietre in calce per farne malta, che indurisce più della pietra.

La scoperta della calce ridotta a malta per la costruzione degli edifici di mattoni, è una parte essenziale dell' *arte di fabbricare*. Questa bella invenzione sarà, come tante altre, venuta dall' azzardo di qualche edificio di pietre calcarie incendiato, su cui si sarà gettata dell' acqua, e si è poi osservato che alcune di quelle pietre si scioglievano in una pasta bianca e fina, che s' induriva nel raffreddarsi. Il primo uso fu forse d' intonacarne i muri di mattoni crudi per meglio unirli: così fu praticato ne' regi palazzi di Creso, di Attalo, di Mausolo.

Ma non fu mai impiegata calce nelle fabbriche di grandi pietre di taglio. I Persiani fabbricarono in gran massi all' uso Egizio, come si vede a Susa e a Persepoli. Questo gusto per le costruzioni gigantesche

si osserva in nazioni che non ebbero mai comunicazione fra loro. Al Messico e al Perù gli edifici erano di gran massi di pietre ben tagliate, trasportate ben da lungi, e ben congiunte senza cemento. La natura avea spinto da per tutto al maraviglioso: onde la maniera di fabbricare in pietre grandi precedè quella in pietre piccole e in malta.

I Greci fabbricarono da principio in legno e in terra. Ma non tardarono a sostituire pietra e marmo ai pezzi di legno che costituivano i loro primi edifici. Da questa sostituzione nacquero gli ordini d' architettura, e un sistema, che assegnando a ciascuna parte il suo luogo e il suo impiego, conservò la sua forma originaria, e perpetuò la memoria dell' antica *arte di fabbricare*. Si può dire che Minerva loro tutelare metamorfisò i loro edifici di legno in pietra o in marmo per renderli più durevoli e più magnifici.

Gli Etruschi fabbricarono anche in gran massi. Frattanto a loro si attribuisce la maniera di fabbricar in piccole pietre con malta. I Romani perfezionarono questa maniera, e l' usarono anche nelle volte; non impiegarono le pietre di taglio che ne' ponti. Fu Cossuzio il primo architetto romano 200 anni prima dell' E. V. ad adottare l' architettura greca. D' allora i Romani impiegarono gli ordini greci, ma più per decorazione che come parte principale: proseguirono a fabbricar di pietrame con malta, e poi rivestivano di stucco o di marmo, e vi aggiungevano colonne con tutte le ricchezze della loro magnificenza.

La maniera di fabbricar in piccole pietre con malta è la più facile, la più spedita e meno dispendiosa. Perciò i Romani fecero fabbriche grandi in poco tempo.

L' arte di fabbricare subì le stesse rivoluzioni dell' architettura. Negli ultimi secoli dell' impero romano l' architettura non fu che un ammasso mostruoso di frammenti di edifici antichi con profusione di materie preziose. Queste compilazioni sregolate produssero una nuova maniera di fabbricare.

I Goti imitarono nell' Italia queste composizioni informi. Nell' ossatura delle loro fabbriche impiegarono pietre di taglio, onde davano tutta la solidità ai sostegni così alti, leggieri e isolati. Nelle riempiture poi, dove il massiccio non era necessario, gettavano pietrame

con malta. Così riunivano ne' loro edifici la solidità all'economia. Niente di troppo, nè d'inutile; ogni parte era essenziale al tutto. Questa maniera di fabbricare durò dal X fino al XIV secolo. L'Europa conserva ancora molte di tali fabbriche: tali sono le chiese di Siviglia, di Leon, di Salamanca, di Parigi, di Chartres, di Strasbourg: Westminster, d'Anversa, di Malines, di Trevéri, di Milano, di Bologna ec.

La differenza fra l'architettura greca e la gotica è che la prima par immaginata per abbellire l'esterno degli edifici, e la seconda l'interno. Niente di sì grandioso e magnifico quanto l'esteriore de' bei tempii di Grecia. E niente di più sgradevole quanto l'esteriore delle chiese gotiche. La foresta de' contrafforti che circondano l'esterno dà idea disgustevole di edifici appuntellati, e mostra tanta timidità, quanto al di dentro spicca l'ardire. Il duomo di Milano è forse un de' meglio acconci nell'esteriore, benchè infrascato di tante piramidi e di frontoni acuti. L'architettura de' Greci si adatta meno all'interno degli edifici: la cornice disdicevole vi andrebbe soppressa. Proveniente dall'imitazione delle costruzioni di legno, si adatta meglio co' soffitti, che rappresentano tavolati: non così bene colle volte. Così i Greci eseguirono i loro più belli edifici. Non decoravano l'interno de tempii che quando il mezzo era scoperto; allora non v'era contrassenso. Impiegavono generalmente gli ordini ne' peristili intorno ai tempii, nelle piazze pubbliche, ne' cortili o nelle gran sale scoperte.

Al contrario l'interno delle belle chiese gotiche offre un aspetto più grande, più nobile, più *uno*, e più variato di quello delle chiese moderne. Queste non presentano che un miscuglio di costruzione goffa e pesante, decorata meschinamente e ripiena da per tutto di mensogne e di contrassenso.

Se gli ordini d'architettura non compariscono parti essenziali dell'edificio, saranno posticci, fuor d'opera, nè soddisferanno mai lo spettatore ragionevole.

Un edificio perfetto sarà quello che riunirà le forme le più belle e le più solide con tutte le parti necessarie all'oggetto cui è destinato, e in cui l'*arte di fabbricare* sarà dipendente da tutte le parti dell'architettura, le quali debbono anche dipender da questa. Dal rapporto fra l'arte e il

meccanismo risulta il piacere che dà l' architettura greca. L' architetto dunque deve studiare a fondo l' *arte di fabbricare*, che non è punto studiata. Ella ha una corrispondenza necessaria colla distribuzione e colla decorazione. L' architetto, che non sia che decoratore, immagina spesso cose impossibili, dispendiose, e contro l' oggetto proposto. Quegli che non è che costruttore, compone edifici solidi, ma nè comodi, nè gradevoli. Chi non s' intenderà che di distribuzione, disporrà bene con comodità tutte le parti di un' abitazione, ma l' insieme della costruzione mancherà di bellezza e di solidità, e ne risulterà un edificio vizioso.

* FACCETTA, d' onde per abuso comune si è derivato *faccettare*, dicesi di gemma o d' altro, la cui superficie sia composta di facce e piani diversi.

* FACCIA. Nell' arte del disegno questo nome serve ad esprimere, o dinotare non solo la parte anteriore dell' uomo dalla sommità della fronte all' estremità del mento, ma anche una dimensione, come un modulo nell' architettura. Nell' uomo ben fatto e ben proporzionato si contiene presso a poco dieci volte la lunghezza della di lui faccia; e quindi si dice un corpo di maggiore o minor numero di *facce*.

FACCIATA è agli edifici come la fisonomia agli uomini. Male se non si distinguono, peggio se sono un enigma, e pessime quelle che contraddicono la qualità della fabbrica. Le buone facciate debbono colla proporzione, coll' euritmia, cogli ornati esprimere la distribuzione interna e la natura dell' edificio. L' architettura colle varie facciate deve spiegar l' indole delle varie fabbriche.

Ne' palazzi pubblici le facciate possono avere un solo ordine corintio nel piano nobile sostenuto dal pianterreno come da un subasamento; o anche due ordini, uno per piano, con un ricco cornicione. Gli altri palazzi richiedono decorazione relativa alla condizione de' personaggi. Tra la sontuosità de' palazzi e la semplicità delle case può spiccare una decorazione media di espressione ionica per i cittadini d' un ceto medio: uno stile dorico par confacente alle facciate delle abitazioni mercantili: le case più triviali, se sono ben proporzionate e nette, saranno belle. E che costa questo abbellimento? Annunzia comodità interna. La

bellezza de' paesi è decisa dalle facciate. Per le facciate de' granai, de' tempii, de' macelli ec. vedi questi articoli, e consulta la convenienza.

FACILITÁ è un' organizzazione felice, dono della natura. Non si è ancora scoperta l' arte di modificare a nostro arbitrio i nostri organi.

La *facilità* diretta dalla riflessione conduce al perfetto. Chi è dotato di *facilità* sia severo e difficile negli studi, con i quali prepara i materiali della sua impresa; ma fissata la scelta, si abbandoni a quella *facilità* di esecuzione che ingemma tutte le arti.

La facilità dà ardire nel maneggio dell' amatita, del pennello, dello scalpello, del bolino. Questa *facilità* suppone cognizione perfetta di forme, di toni, di effetti: altrimenti si anderebbe a tastoni. L' arditezza deve essere accompagnata dalla nettezza e dalla precisione. La *facilità* veramente stimabile è quella che mette in opera, ma con precisione, quel che un ingegno istruito ha nettamente concepito.

La sola *facilità* produce ancora le grazie, e certe negligenze che innamorano.

Contraria alla *facilità* è la stentatezza, per cui si fa, si disfà, si rifà senza un' intenzione ben meditata e giusta, e ne risulta un' opera stentata e senza freschezza.

* FALANGI dicevansi anticamente, secondo *Vitruvio*, i curri che servivano al trasporto di moli assai pesanti. *V.* CURRI.

FALCONETTO (*Gio. Maria*) veronese n. 1458 m. 1534 fu pittore mediocre come suo padre, e come altri suoi antenati. Studiò molto l' architettura antica, e fu il primo ad introdurne il gusto nello Stato Veneto. Luigi Cornaro, celebre per la sua *vita sobria*, lo volle con se, e fin nella stessa sua sepoltura. Per quel senatore il Falconetto edificò in Padova un palazzo vicino al Santo, con una bella loggia in fronte al cortile, composta di cinque archi in due piani, il primo dorico, il secondo ionico. Egli fece anche nella stessa città le belle porte di s. Gio., di Savonarola, la chiesa delle Grazie, una porta dorica nel palazzo del Capitano, e un Odeo per la musica chiamato la *Rotonda di Padova*. Questo edificio diede forse al Palladio l' idea per la rotonda de' Capra in Vicenza. Il Falconetto fu portato per il nobile, e ricusò di far case volgari.

* FALDISTORIO. Sedia mobile dignitosa, forse fatta ad imitazione delle antiche sedie curuli, ornate di avorio, che si portavano ne' tribunali, nelle assemblee, nelle piazze, ec. Si usa ora solo per le funzioni vescovili.

* FALSO dicesi nelle arti quello che si rappresenta come esistente e non lo è. Dicesi anche falso un disegno, in cui nella grandezza, o nelle proporzioni, o nelle forme degli oggetti, trovasi alcuna cosa contraria alle idee che se ne hanno. Grandissimo difetto è questo nella pittura. — Dicesi pure falso un lume fosco ed obliquo che dà agli oggetti un colore che non è il loro naturale. — Il nome di *falso* si usurpa spesso in architettura per *finto*; quindi *falso attico*, *porta falsa*, ec.

* FANALE. *V.* FARO.

FANSAGA (*Cosimo*) bergamasco n. 1591 m. 1678 studiò scultura e architettura sotto Pietro Bernini padre del famoso cavaliere, e acquistò un gusto berninesco. In Roma non fece che la facciata della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani. Lavorò in Napoli. Vi fece il chiostro di s. Severino, le facciate della chiesa della Sapienza, di s. Francesco Saverio, di s. Teresa, della cappella del Tesoro, la scalinata di s. Gaudioso, la Fontana Medina, e fra tante altre cose le guglie di s. Gennaro, e di s. Domenico. Si può far di peggio?

FANTASIA è l' immaginazione abbandonata a se stessa. Una testa d' uomo ad un corpo di quadrupede con coda di serpente è una *fantasia*, e fantastici sono gli arabeschi, e i grotteschi.

Anche l' artista di *fantasie* è sottomesso alla natura. Le parti da Dafne, ch' è ancor donna, debbono rappresentare una donna bella; i suoi piedi trasformati in radici hanno da esser radici vere; i rami di lauro, che nascono dalle sue mani e dalla sua testa, vogliono ugualmente rappresentar la natnra.

Ancorchè si scapricci in fantasie e in bizzarrie, come di fiori e di frutti che non esistono, i loro steli però, e i calici hanno da prendersi dalla natura. Per fare cose fantastiche, bisogna avere studiato bene le cose naturali.

Hanno qualche pregio le *fantasie*, se sono ingegnose, come quella d' amore che nasce dal calice d' un fiore.

* FANTASTICO. Stravagante, piuttosto che finto;

immaginato, non vero, come altri dissero.

* FANTOCCIO. Figura mal fatta. Il *della Casa* dice che *Michelagnolo* dipinse anch' egli da principio de' *fantocci*

* FAR CORPO. Parlandosi di muraglie, vale gonfiare ed uscire della loro dirittura.

* FAR DI TERRA dicesi in Toscana il modellare, cioè il fare figure o altro di belletta, cioè creta non renosa. Le fanno i principianti per istudio, i maestri per prima fatica.

FARINA. Pittura d' una bianchezza non naturale. Per quanto bianca sia una carnagione, ha un' infinità di tinte differenti cagionate dall' impressione dell' aria, dalla traspirazione degli umori diversi, dalla maggiore o minor grossezza delle carni, o dal soggiorno. Un quadro insulso con carni ridotte al bianco si dice *farinoso*.

* FARO. Torre ne' porti di mare, nella quale si accende il lume per comodo de' naviganti. Gli architetti antichi e moderni si sono distinti in questo genere di edifizi. La *lanterna* di Genova è nn bel faro. Uno se n' è costrutto a Pirano nell' Istria, che si è illuminato col gaz tratto dal carbone fossile di quella provincia.

* FAR PRESA. Dicesi dalla calcina, del gesso, dello stucco, della colla e di altre materie, che si rappigliano, si rassodano e si consolidano dopo che sono state adoperate liquide.

* FASCE. Membra dell' architrave. La fascia è un membro piano, il quale ha poca larghezza e pochissimo aggetto. Oltre gli architravi, si collocano fasce negli stipiti delle finestre, porte, ecc.

* FASCI. Insegne o distintivi della dignità consolare e di altri magistrati romani. Fascio di verghe, portato dai littori, ai quali in epoca posteriore si aggiunse una scure. Veggonsi i fasci frequenti sulle medaglie ed altri antichi monumenti.

* FASTIGIO. Cima, sommità, corona di un edificio. Dagli antichi non applicavasi se non ai tempii. A *Cesare* fu permesso la prima volta in Roma di avere un *fastigio* sulla sua casa.

* FATTEZZA. Forma, figura, fazione delle membra. Da questa risulta la varietà dei lumi primari o secondari, riflessi o rifratti, come pure delle ombre e mezze ombre, e degli sbattimenti.

* FAUCI. Nome dato dai Romani all' ingresso della

casa. Era questo la prima parte dell' atrio.

* FAVORE. Si va ripetendo che le arti hanno bisogno di favore. Si può ancora dubitare se a maggiore onore salissero, allorchè ottennero maggiore favore. Non sono i titoli, i distintivi che incoraggiano gli artisti. Questi non debbono essere nè cortigiani, nè titolati. Il favore che si può accordare alle arti, è la libertà; l' incoraggimento agli artisti si dà col procurare loro opere grandiose, mezzi di distinguersi, motivi di emulazione. Ma se non si fanno grandi opere pubbliche, monumenti, archi, mausolei, se non si dipingono palazzi, se si preferisce il vano ornamento di uno specchio o d' una tappezzeria, se si fanno statue di legno o di gesso, che giova l' educare tanti giovani nello studio delle belle arti? Un favore segnalato è quello dei governi illuminati e generosi, che spediscono e mantengono alunni a Roma, dove i monumenti parlano e insegnano meglio che i maestri. Si formino pure gli artisti; le opere verranno in appresso, se si vorrà favorire le arti da dovvero.

* FAZIONE. Statura, effigie, fattezze, cera, aria, forma. Così la Crusca; ma sgraziatamente gli esempi addotti non confermano quella idea, e da uno in fuori sono tutti riferibili ad unione, setta, o partito, anzichè ad oggetto relativo alle arti.

FEACE costruì molti edifici in Sicilia, soprattutto in Agrigento, dove impiegò gran numero di Cartaginesi fatti prigionieri da Gelone, non solo per abbellire la città, ma anche per molti condotti sotterranei, che furono chiamati *Feaci*. Forse tra' suoi edifici è il famoso tempio di Giove lungo 340 piedi, largo 140, e alto 120, con colonne straordinarie, circolari al di fuori, e quadrate al di dentro, della circonferenza di 32 piedi, e con scanalature da starvi dentro un uomo. Resti di tali colonne veggonsi tuttavia in Girgenti.

FECONDITA'. L' albero che dà molti frutti, non dà i migliori. La *fecondità* di opere è una qualità di esecuzione. Gli artisti savi non hanno fatta opera senza ponderarne maturamente il soggetto, senza ben ragionarne ogni parte, nè si sono mai segnalati per la *fecondità*.

Disgrazia per i giovani che si piccano di *fecondità* invece d' uno studio ostinato: sarà stimata la loro mano, ma non la loro mente.

È ben diversa la *fecondità* delle idee. Chi è fecondo d'idee non è fecondo di opere. Sarà più stimabile un' opera più abbondante d' idee su l' espressione, su la situazione e carattere degli oggetti, e su tutte le sue parti.

Coll' assiduità al lavoro si acquista *fecondità* d' idee e anche di opere. Ma bisogna sempre correre lentamente.

FEDELTÁ nelle arti è una verità d' imitazione; ma questa verità deve essere relativa all'intenzione dell' artista.

Per esser *fedele* non è sempre necessario imitare minutamente i più piccoli dettagli.

Questa scrupolosa *fedeltà* è lodevole nella rappresentazione di fiori, di piante, d' insetti, e di quanto è destinato ad instruire nella storia naturale, e nelle scienze. È anche lodevole in que' piccoli generi, ne'quali si rappresenta la natura morta, in cui lo scopo è di far passare per vero quel che si rappresenta, come nel rappresentare utensili, tappeti, medaglioni.

Ma ne' generi nobili la minuta *fedeltà* delle parti è un errore. La fedeltà che l' artista deve alla natura è di eccitarci le principali sensazioni e i principali effetti che la natura ci cagiona.

A questo oggetto gli artisti debbono esser *fedeli* alle forme, agli effetti costituzionali e caratteristici, per esprimer vivamente l'oggetto relativamente al genere che si tratta, affinchè produca la sensazione desiderata. Quindi *fedeltà* d' istoria, di convenienze, di costume, e anche di certe convenzioni.

* FEMMINE. Si osserva che gli antichi, dare volendo alle femmine la bellezza maggiore di cui erano suscettibili, diedero loro forme tondeggianti, e le fecero piuttosto pienotte; il che indica non tanto il loro gusto, o sia le loro idee particolari della bellezza femminile, quanto ancora un certo distacco, che fare volevano dalle forme muscolose e robuste degli uomini.

* FENICIA ed EBRAICA (*architettura*). Poco o nulla sappiamo dell' architettura fenicia, perchè non ci rimangono monumenti che ci attestino il gusto architettonico di quel popolo. Si congettura soltanto da quello che ne scrissero Erodoto e Strabone, che quel popolo ricco ed industrioso dovette avere grandi e belle città, ed in queste grandiosi edifici, e massime

tempii magnifici. Erodoto parla del tempio di Ercole, che sontuoso vedevasi a Tiro, e Strabone, parlando di alcuni tempii, che vedevansi in due isole del golfo persico, dice che per la loro costruzione molto si avvicinavano a quelli dei Fenici, dal che si deduce che i Fenici avessero una architettura tutta particolare. Alcuni suppongono che i Fenici non adoperassero se non pochissime pietre, e molto legname invece, che essi traevano dal Libano; e forse ell' è questa una delle cagioni per cui alcun monumento non ci rimane di quella nazione.

Ma siccome il tempio di Gerusalemme fu costrutto da artisti e da operai per la maggior parte fenici, così si può considerare l'architettura ebraica come una pertinenza della fenicia, e per questo si è giudicato opportuno di parlarne in questo capo medesimo. Anche nel tempio di Gerusalemme si adoperò una quantità grandissima di legno. Nella distribuzione dell' edificio gli Ebrei pigliarono forse per modello i tempii che veduti avevano in Egitto; ma resterà ancor dubbio se forse dagli Egizi non avessero appreso i Fenici, egualmente che gli Ebrei. Le descrizioni che si trovano nella Bibbia, più diffuse per quello che spetta agli ornamenti, non bastano a dare un'idea chiara e precisa del carattere di quell' edificio, nè dei caratteri distintivi di quella architettura. Sembra tuttavia che quel tempio avesse porte e finestre non diverse da quelle che si osservano nelle ruine del tempio maggiore di Tebe. Conservando nel tetto lo stile egizio, per cui si faceva totalmente piano, gli Ebrei non cambiarono se non la materia, perchè invece delle pietre facevano passare da un muro all' altro travi di cedro. Il cedro del Libano, come ognuno sa, è una specie di pino, e solo ad un viaggiatore toscano, come è stato recentemente annunziato nei pubblici fogli, forse per ischerzo, è piaciuto di andare colà a cercare limoni. Ma tutto quello che si è veduto finora stampato dall' Amiro, intorno ai di lui viaggi ed alle cose dell' Oriente, è dello stesso conio.

Se esatto può credersi il ragguaglio delle misure, innanzi alla porta trovansi due colonne della circonferenza di circa 24 braccia milanesi, e dell' altezza di 36, il cui capitello fatto di bronzo accresceva ancora

l' altezza di braccia 10. Quei capitelli rassomigliavano probabilmente a quelli degli Egizi ornati di fiori di loto. Non si fa alcuna menzione di basi. Le mura esterne, giacchè tutto all' intorno del tempio vi aveva un recinto, e lo spazio intermedio era occupato da un portico diviso in tre piani; erano fatte di pietre tagliate in quadrati rettangoli, e per quanto appare, non si erano risparmiati nè all' esterno nè nell' interno gli ornamenti. L' edificio principale aveva sul davanti due atrii o cortili, dei quali il primo più grande serviva alle assemblee del popolo, e nel secondo, circondato dalle abitazioni de' sacerdoti, trovavasi precisamente il tempio.

Sebbene si parli nella scrittura di altri edifizi costrutti dai re, invano si cercherebbe un carattere particolare dell' architettura presso gli Ebrei. La disposizione di quegli edifici, la costruzione piramidale delle mura, le porte staccate dagli edifici medesimi, i tetti formati in piano, tutto prova che gli Ebrei non facevano se non imitare gli Egizi ed i Fenicii, e dai secondi appresero forse il gusto di più ricchi ed anche di più vaghi ornamenti. Del resto la Palestina non fu mai il paese delle arti; e forestieri per la maggior parte furono gli artisti che colà produssero le opere più distinte. Il Villalpando ha esposto gran numero di figure del tempio di Salomone; ma quei dettagli, la maggior parte capricciosi, non sono fatti per illuminare l' artista, nè per dare una giusta idea dell' architettura degli Ebrei.

* FERCULO. Tavola portatile, sulla quale si arrecavano le vivande alla mensa; ed altre volte si portavano nei giuochi sacri, ed in altre pompe solenni, le immagini degli Dei, oppure ne' trionfi rappresentazioni delle città, o delle fortezze conquistate, trofei e cose simili.

* FERETRO. Specie di lettiga, nella quale si portavano i defunti alla sepoltura. Sopra lettighe consimili portavansi pure ne' trionfi i vasi d' oro e d' argento, le altre spoglie preziose, le immagini dei re vinti, ec.

* FERITOIA o *balestriera*. Stretta apertura fatta artificiosamente nelle muraglie di rocche, cittadelle, torri, ec., più larga di dentro e stretta di fuori, affine di poter ferire con minore pericolo di ricevere offesa.

FERMEZZA è opposta alla

indecisione. Chi possiede bene la teoria e la pratica dell' arte sa quel che fa, e lavora tutto con *fermezza*. Chi non ha cognizione profonda dell' arte, nè della natura va a tastoni, e lavora *indeciso*. Va anche *indeciso* chi non ha che la sola teoria: la *fermezza* nelle operazioni manuali dell' arte suppone abitudine di operare. Quanti e quanti artisti mirabili ne' loro discorsi, e disprezzabili nelle loro opere!

Quanti giovani hanno date speranze grandi nel principio, e poi sono abortiti, perchè non aveano testa abbastanza *ferma* per ben ordinarvi le cognizioni troppo moltiplicate per loro, onde erano imbarazzati quando ne volevano far uso.

La vecchiaia può togliere la *fermezza* della mano, ma non della mente. Il Pussin dipinse con mano tremolante il suo celebre Diluvio; guardato in giusta distanza mostra l' ingegno dell' artista, ma da vicino la sua vecchiaia.

* **FERRATA**. Lavoro fatto di ferri, disposto in guisa opportuna per vietare l' ingresso per finestre o altro. La moderna architettura ha trovato il modo di nobilitare talvolta que' lavori, e di farli tener luogo di ornamenti.

* **FESTONI**. Ornamenti di foglie, di fiori e di frutti, formati in ghirlande e sospesi dai due lati. Se ne fa uso nella pittura, nella scultura, negli stucchi; e gli antichi ne fecero uso sobriamente nei fregi degli ordini dorico e corintio. — Il nome solo indica che quegli ornamenti destinati erano particolarmente in occasione di feste per adornare le mura ed i vani degli archi. I più antichi ornamenti delle mura in occasione di solennità e di feste furono infatti rami d' alberi e ghirlande.

* **FIAMMA**. Ornamento di scultura imitante la fiamma piramidale, che serve ad ornare alcuna volta i vasi e le colonne funerarie.

* **FIANCHI** *degli edifici e delle muraglie*. Pareti laterali, o che formano gli angoli degli edifici. — I *fianchi* delle ripe de' ponti sono le parti estreme che sostengono il peso degli archi.

* **FIBULA**. Fibbia, fermaglio o bottone, che serviva a ritenere la clamide, il paludamento, la palla, la zona, o cintura, o altra parte dell' abito. Facevansi le *fibule* di diverse forme e di diverse materie. Rarissime trovansi in oro, frequenti in bronzo.

FIDIA, che stabilì nella

scultura uno stile grande e sublime, grandiosità che si estese anche nella pittura, e nell' architettura, fu scelto da Pericle per soprintendere a tutte le fabbriche che in quel tempo s' innalzarono in Atene. E quali fabbriche in quel tempo? Le più belle che mai siensi fatte.

FIEREZZA non può piacere che dove conviene, e conviene nella imitazione delle nazioni nobili, e nelle grandi espressioni di passioni eroiche. L' artista deve adattarsi al soggetto, non il soggetto all' artista. Ma chi non è flessibile, e ha un carattere decisamente *fiero*, non tratti che soggetti *fieri*, che esigono arditezza di pensiero e di esecuzione.

FIGURA. Rappresentare la figura dell' uomo è primieramente imitare tutte le forme possibili del suo corpo. Secondariamente è imitarla in tutte le gradazioni e combinazioni che vi opera la luce. Vedi *armonia del colorito e del chiaroscuro*.

In terzo luogo esprimervi il moto e le sensazioni. Vedi *espressioni*, *passioni*.

Qui non si tratta che delle forme apparenti nelle attitudini che le sono proprie.

È impossibile rappresentar a dovere una *figura* mobile senza una tintura di anatomia; altrimenti si va a tastoni, e non si sa quel che si fa, nè perchè si fa.

Per l' artista non si richiede di anatomia che un compendio della struttura dello scheletro umano, per conoscerne la disposizione delle ossa; uno studio un poco più profondo de' muscoli che cuoprono le ossa, mettono in moto la macchina, sostengono la pelle a piegarsi, a gonfiarsi, ed a stendersi. Questo studio si compie in poche settimane, e a buon mercato si acquistano cognizioni indispensabili.

Dopo che l' artista ha conosciuta la conformazione interna della macchina umana, che consiste nelle ossa, e ne' muscoli che la mettono in moto, deve occultarla allo spettatore con quella membrana pieghevole e sensibile, che la vela e la inviluppa, e addolcisce gli effetti de' muscoli, donde nascono le grazie dei movimenti. Quanto più l' artista sa di anatomia, tanto meno deve farne mostra nelle sue opere; imita la natura sempre destra a nascondere il suo meccanismo. L' esterno è il suo oggetto più essenziale. Contorni nobili e maschi, non però grossolani, nè esagerati, si vogliono negli Eroi; un

insieme dolce, flessibile, morbido e grazioso ci piace nelle donne; l'incertezza delle forme fa il gradevole ne' fanciulli; un carattere delicato e svelto conviene alla gioventù d'ambi i sessi. Ecco le apparenze incantatrici, sotto le quali la natura savia e gradevole nasconde quelle ossa e quei muscoli, i quali richiamano l'idea della nostra distruzione.

Le attitudini che fanno prendere alla figura umana i suoi bisogni, le sue sensazioni, le sue passioni, diminuiscono o aumentano le grazie, delle quali la costruzione è suscettibile. V'influisce anche la *moda*, quella moda di vesti, di contorsioni e di ornamenti ch'è contraria spesso alla natura, la maschera, e fa errare gli artisti nello scopo d'imitarla.

Disegno, *proporzione*, *grazia*, *passioni*, *espressione* son tutte cose che hanno un rapporto immediato colla *figura*.

* FIGURARE vale talvolta scolpire, o dipingere, fare apparire figure, o anche descrivere, o dimostrare in figura.

FIGURINA. Ci sono rimaste più *figurine* antiche che statue.

Nel gabinetto di M. Smeth in Amsterdam si ammira un piccolo bronzo alto cinque pollici rappresentante il Laocoonte ben diverso dal marmo di Belvedere. Uno dei due fanciulli è morto appoggiato su la coscia del padre: l'altro di circa 4 anni siede abbasso a sinistra di Laocoonte, e co' suoi gridi e sforzi vuol liberarsi dal serpente che lo cinge. Bella composizione, ben eseguita, e più variata della famosa in marmo.

FILANDRO (*Guglielmo*) n. 1505 m. 1563 fu un erudito francese che studiò in Roma la buona architettura, e fatto vescovo di Rodi compose i suoi Commentarii su Vitruvio. Fece anche de' trattati su la sezione e sul polimento dei marmi, sul colore delle pietre, su la pittura, su i colori, e su le ombre.

FILARETE (*Antonio*) fiorentino fu scultore infelice, come si vede nella sua porta di bronzo a s. Pietro Vaticano. Si fece onore in architettura, e specialmente nel duomo di Bergamo, e nell'ospedale di Milano edificato nel 1457 sotto il duca Francesco Sforza. È quello un grande e comodo edificio tagliato a croce, lungo per ogni lato 160 braccia, e largo 16. Negl'intervalli sono 4 cortili porticati con camere per gli assistenti. Un altro consimile

edificio è per le donne, con un chiostro frammezzo, e con una chiesa comune. Un canale scorre a fianco per portar via le lordure, e per far macinare un molino. Filarete è anche autore d' un libro d' architettura, illeggibile.

* FILARI diconsi in Toscana gli strati, o i *corsi* di pietre, che si formano di mano in mano, innalzando un edificio.

* FILETTO. *V.* LISTELLO.

* FILICATE dicevansi le patere, o altri vasi, ornate di foglie di felce, come *pampinate*, se ornate con foglie di vite, *ederate*, o *acantine*, se con foglie d'edera o d' acanto.

FILIPPO, o MAESTRO FILIPPO nel 1512 ristaurò la famosa cattedrale di Siviglia, una delle più belle opere gotiche incominciata nel 1401. È lunga 420 piedi e larga 273, divisa in 5 navi, circondata da cappelle, con 32 archi per ogni lato. Tutto è di pietra paonazzetta, e invece di tetto ha una gran volta in piano contornata di balaustri. È illuminata da 80 finestre con vetri dipinti.

FILONE fu incombenzato da Demetrio di Falero, il quale 330 anni prima dell' E. V. avea grand' influenza in Atene, d' ingrandire il porto e l' arsenale del Pireo. Filone adempì con tal successo, e descrisse in una assemblea pubblica con tale eleganza quanto avea operato, che il popolo ateniese lo acclamò valente architetto e facondo oratore. Egli costruì diversi tempii, e diede il disegno per il teatro di Atene, di cui si veggono ancora i vestigi. Era tutto di marmo bianco: il suo maggior diametro era di 247 piedi, quello dell' orchestra 104. Questo teatro mostra la prima origine dei teatri: i suoi gradini sono in gran parte appoggiati al sasso vivo della Rocca d' Atene. Così quello di Sparta e d' Argo.

* FILOSOFI. Diconsi statue, o busti di filosofi, benchè spesso non lo siano, quelle che sono coperte solo da un manto, e che hanno il petto scoperto. Questa foggia di vestire era al più quella dei Cinici, i quali nutrivano altresì lunghissima barba; affettazione che le migliori scuole sprezzavano. Le statue di vari filosofi sono interamente nude.

* FIMBRIE. Nome dato dagli antichi Latini alle frange, applicate talvolta alle tuniche, e forse usate anche dalle femmine greche, come appare da alcune pitture del Ercolano, sebbene il *Winckelmann* si mostri di contrario avviso.

BIBLIOTECA NAZIONALE ROMA

FINESTRE. Se hanno da servire per l'uomo, vogliono essere rettangole, e alte 2 in 3 volte più che larghe. Questa forma conviene all' uomo. I rapporti delle finestre debbono accordarsi al carattere dell' edificio. La larghezza delle più grandi finestre non sarà maggiore di 6 piedi, nè quella delle piccole minore di 4. In ogni fabbrica il pieno deve essere più del vuoto; il pieno deve cadere sul pieno, e il vuoto deve essere in direzione sul vuoto. Questo regola la distribuzione delle finestre. Ch' elle sieno ad uguali intervalli fra loro è una legge d' euritmia. Ed è una legge di buon gusto che sien ornate con semplicità, e col decoro conveniente alla qualità della fabbrica.

* FINESTRATO. Luogo ove sono le finestre, o ordine di finestre.

FINEZZE provengono da eccellenza di gusto, da delicatezza di tatto, che più esercitato e più sensibile valuta più precisamente i rapporti delle parti, decompone le sensazioni o le ravvisa con giustezza, perchè ne scuopre tutti gli sfumamenti.

Un pensiero *fino* e un' espressione *fina* nel discorso, un' armonia *fina* nella prosa o nella poesia o nella musica, equivalgono ad un carattere *fino* ne' dettagli e ne' profili d' un' opera di architettura, ne' contorni di una bella statua, e alle *finezze* del tono, del tocco de' passaggi nel colorito, nelle tinte, ne' tratti della pittura.

La *finezza* di esecuzione conviene ne' generi minori. Chi non ha forza ha in compenso delicatezza e sensibilità: i gran talenti hanno energia. Così i piccoli generi suscettibili di *finezze* lusingano i sensi; i generi grandi commovono, strascinano.

Le società polite e ripolite e ammollite dal lusso hanno più *finezze*, e sono più portate alla delicatezza che all' energia. La *finezza* ha grand' affinità colla debolezza, e può applicarsi a tutte le arti, agli uomini, e forse alle nazioni.

La *finezza* suol passare al magro e al freddo, ma fa anche il tratto corretto e vivo.

Il principal merito nelle arti e nel mondo, è il vigore e l' energia. Un talento vigoroso può divenir *fino*, ma è impossibile che dalla *finezza* si passi alla forza. E chi non ha forza non l' affetti, non l' acquisterà: si contenti della sua delicatezza, e si eserciti ne' piccoli generi, che saranno anche belli, se il suo gusto *fino* sarà raffinato dalla ragione,

e dalla applicazione costante.

FINITO. Un quadro *finito*, che ha da esser visto da lungi, sarebbe un abbozzo se dovesse vedersi da vicino. Un'opera colossale è *finita* quando così comparisce dal suo punto di veduta. Un piccol quadro, che si ha da veder da vicino, ha da esser *finito*, perchè quel che si accosta sotto l'occhio non ha da comparire indicato. Ma *finito* non è leccato. Il leccato è freddo secco, e il *finito* ha d'aver il suo calore e il suo brio.

È contro natura *finire* seccamente dov'ella è morbida; con freddezza se ella ha calore; fare spiccare gli oggetti nell'ombra come quelli che sono alla luce.

Alcuni ritrattisti *finiscono* più le vesti e gli accessorii che il viso, perchè chi si fa ritrarre non ha la pazienza del fantoccio. Questa discordanza nel *finito* è contro l'arte e la natura.

Si ricordi l'artista che un grand'effetto è il prodotto di pochi mezzi. Il gran merito è di far molto con poco. Eccellenti gli artisti come quegli scrittori, che danno più pensieri che parole, e fanno pensare più di quel che dicono.

Ma non bisogna esser intollerante. Ha il suo pregio anche il *finito* se imita bene la natura. Ma è sempre preferibile il bello facile al bello *finito* con pazienza.

* FIORE DEL CAPITELLO. Intaglio a foggia di fiore, col quale si adorna il mezzo dell'abaco, o cimazio dei capitelli delle colonne, secondo la natura degli ordini corintio e composito.

FIORENTINO (*Antonio*) morto nel 1570 architetto napolitano costruì in Napoli la chiesa di s. Caterina a Formello con cupola, creduta la prima cupola di quella città.

FIORI. Dipinger *fiori* è imitare le opere più gradevoli della natura. Al colorito brillante e variato dei fiori non si può paragonare che quello di alcuni uccelli e di certe farfalle, che si potrebbero chiamare *fiori viventi*, siccome un parterre di *fiori* si potrebbe dire la tavolozza del pittore.

Ma questa tavolozza quanto supera quella del pittore! Le tinte non vi sono disposte con gradazione metodica, non vi sono colori nemici, tutti crescono senza offendersi, il disordine stesso vi fa bellezza. Oh pittori che li osservate, che studio non vi bisogna per approssimarvi a quel bello che alla natura non costa niente!

Chi è inclinato a dipinger *fiori*, si dia pure a

questo genere, e si applaudisca della scelta. Qual genere di pittura più grazioso e più bello? La storia è un misto di vizi e di sciagure con qualche poco di virtù e di felicità. La natura campestre offre più scogli e siti incolti che valli fertili e paesaggi arcadici. Le burrasche e i naufragi fanno orrore, le battaglie sono barbarie, i ritratti... niuna cosa in somma ha le grazie ingenue e delicate de' *fiori*.

Chi si dà ai *fiori* avrà un colpo d' occhio il più giusto per disegnare e colorire con precisione, e con pazienza infaticabile i dettagli, dolcezza di carattere, serenità e ugaglianza d' umore, per seguire sempre la stessa precisione, il color sempre puro, e il tocco ugualmente sicuro e leggiero. Tali sono stati i Segher, i Verendael, i Mignon, i Roepell, i Van-Huysum, Gerardo Dorr, Mario de' Fiori, e la celebre Merian.

Il fiorista farebbe molto bene a infiorarsi di un poco di botanica per apprender che i *fiori* partecipano d' alcune sensazioni de' viventi; aman la luce, hanno il loro sonno, e il loro orologio, e il loro calendario; hanno una specie di pudicizia, e soprattutto dell' amore. Debbono perciò esser imitati con vivezza, che dia idea di movimento relativo alle circostanze che li modificano. I frutti sono più facili a dipingersi, ma esigono un pennello più forte.

Non ha alcun bisogno di quanto finora si è detto, chi nelle sue opere d' altro genere impiega *fiori* per accessorii. Basta allora un fare largo e vivace che dia idea di *fiore* senza farne un ritratto dettagliato e finito.

FISCHERS (*Giambernardo*) morto nel 1724 architetto tedesco, il quale fece tanti edifici a Vienna che l'imperatore Giuseppe I gli diede la Signoria di Erlachen. Le sue opere principali sono: il palazzo di Scheembrun per casa di caccia dell' imperatore: fabbrica mal intesa. La colonna cocleare nella piazza di Vienna: niente di buono. Le scuderie imperiali per 600 cavalli; opera semplice e grandiosa. La cancelleria di Boemia, struttura grandiosa. Il palazzo del principe Eugenio, poco architettonico. La chiesa di s. Carlo Borromeo grandiosa. La cupola della Madonna in Salisburg, e un palazzo di delizia, molto ingegnoso e corretto. Un arco trionfale più che Borrominesco. *Architettura storica* delle cose più maravigliose: opera più curiosa che utile.

Suo figlio Emanuele proseguì le fabbriche non finite dal padre. Questi fu anche un buon meccanico, fece la macchina idraulica, ch' è a Vienna nel giardino del principe di Schwarzemberg, e quelle a fuoco per estrarre le acque dalle miniere di Kremnitz e di Schemnitz.

FISONOMIA. Sarebbe una bella scienza leggere nella faccia e nel portamento esterno dell' uomo tutti i suoi intimi sentimenti. L'uomo crede fattibile quello che desidera. Da questa debolezza sono nate diverse scienze false. Dal desiderio di cambiar in oro i metalli comuni è nata l' alchimia. Dal desiderio di conoscere l' avvenire l' astrologia giudiziaria, la chiromanzia, la negromanzia, e ogni sorte di divinazione. Così dal desiderio di potere su la fronte degli uomini leggere i loro affetti interni, e la qualità del loro carattere, è venuta la scienza della *fisonomia*. Fino Aristotile si abbassò a questa vanità, nè v'è stato secolo senza qualche trattato su questa pretesa scienza. E che hanno da fare i tratti del viso e i capelli ricci o distesi colle nostre idee e co'nostri affetti? Chi presta credito alla fisonomia forma spesso su gli uomini giudizi iniqui.

Ma per quanto sia falsa la scienza della fisonomia è però certo che le nostre passioni abituali producono dei cangiamenti nel nostro esteriore e specialmente nel volto. Se l'interno è turbato, l' esterno come ha da essere sereno? L' abitudine della calma interiore sparge un dolce riposo su tutta la fisonomia. L' abitudine del dolore estingue il brio degli occhi, abbassa la palpebra superiore. Il riso abituale rialza gli angoli delle labbra, solca il contorno degli angoli degli occhi. L'abitudine della collera lascia per sempre de' tratti indelebili.

Le abitudini non influiscono solamente nel viso, ma anche ne' gesti e in tutto il portamento del corpo, e specialmente nella voce, nell' operazioni, ne' discorsi, e ne' rapporti cogli altri uomini: amici, vestito, casa e in il campo, e il paese, tutto influisce alla fisonomia. Chi crede tutto è sciocco. Chi crede facilmente il male e difficilmente il bene, e discolpa i maligni, è maligno. Chi non contraddice mai, e loda tutto, è da poco, e adulatore. Chi contraddice sempre, e con amarezza, è bilioso. Chi fa subito molte obbiezioni su cose nuove è leggiero. Chi soghigna spesso ha poca levatura. Chi parla assai ha

poco senno. Chi parla di sè è altiero.

Ma con tutto questo la fisonomia seguita ad essere falsa e per natura e per arte, principalmente nelle città grandi, dove si va sempre in maschera specialmente ne' palazzi. Delle corti, zitto.

Il pittore però non ha altri mezzi per far conoscere i caratteri delle sue figure che la fisonomia formata dall'abitudine delle passoni. Egli non sarà così dolce di pasta da credere che un bel sembiante abbia sempre un bel cuore; ma nelle rappresentanze deve supporlo. Una faccia allungata alla pecorina dà fisonomia di uno stupido, e può anche essere di un uomo d' ingegno. Ma il pittore farebbe male ad effigiare un bel talento colla fisonomia di pecorone. Egli ha da dare un' aria amabile al personaggio che vuole esser da noi amato, un' aria truce a quello che vuol rappresentar feroce. Niuno meglio di Raffaello ha saputo variare i caratteri delle fisonomie, senza mai cadere nel basso e nel buffonesco. All' incontro i gran macchinisti cortonisti, quando hanno fatte figure, hanno creduto d' aver fatto tutto: se ne vede una calca, senza osservarne nessuna, perchè tutte senza fisonomia.

Gli antichi per caratterizzare i loro personaggi, davano loro qualche cosa del bestiale. Giove re degli Dei ha del lione re delle bestie. Ercole ha del toro; specialmente nel collo, per indicar meglio la sua robustezza. Una faccia troppo piena indica pigrizia, goffaggine, presunzione, libidine; tale era Vitellio. Un viso alquanto magro manifesta attività, prudenza studio; tali erano Cesare, Cicerone, e il Newton, il Pope, il Montesquieu.

I fisonomisti vogliono, che la testa puntata sia segno di stupidità, come anche una testa piccola su di un collo lungo, rassomigliante all' oca stupida.

Il pittore deve badare non solo ai tratti e alle forme, ma anche al colorito del suo personaggio. Il pallido, il verdognolo, il terreo provengono da bile nera, e indicano invidia e vendetta. Cesare non temea il vermiglio di Antonio e di Dolabella, ma bensì i pallidi e magri Bruto e Cassio. I capelli neri mostrano forza e coraggio; i biondi delicatezza e dolcezza; i rossi si hanno per cattivo pelo.

Per quanto sieno incerti questi ed altri segni, l' artista però li ha da adattare, e applicarli convenientemente per caratterizzare le sue figure secondo l' espressione

richiesta dall' argomento. Un gran personaggio forte e valoroso avrà vita alta e dritta, spalle larghe, petto in fuori, cosce e gambe carnute, braccia nervose, testa rotonda piuttosto piccola che grossa, tinta viva, occhi brillanti e ben tagliati, fronte unita, viso di bella forma, ma conveniente alla sua condizione e al paese. Ma non più esempi. L' artista studioso dell' antico e di Raffaello, e degli altri buoni maestri, si farà un fondo inesauribile di fisonomia, senza dare retta alle ciance de' fisonomisti.

* FISONOTRACIO. Strumento inventato da certo *Chrétien* verso l' anno 1788, consistente in un pantografo verticale, al quale si è aggiunto un punto di mira mobile, attaccato ad un filo orizzontale che si conduce dove si vuole; e per questo mezzo si ottiene una specie di calcolo sul naturale quasi di vera grandezza, che per mezzo del pantografo si riduce poi alla dimensione che più aggrada.

* FLABELLI. Ventagli usati dagli antichi. Facevansi da prima di foglie di mirto, di acacia, o di platano; si imitarono da poi quelle foglie con altre materie, come piume d' uccelli ecc.

* FLAMMEO. Velo, o, secondo altri, abito purpureo o di colore d' arancio, che portava abitualmente la moglie del *Flamine diale*.

* FLESSIBILITA'. Leggerezza e morbidezza dei contorni di una figura, i cui tratti ondeggianti sembrano esprimere la morbidezza delle carni.

* FLORIDO. Epiteto dato dagli antichi ad alcuni colori più vivaci ed intensi.

* FLUIDO. Nome col quale i Francesi esprimono ciò che gli Italiani dicono *sfumato*. *V.* questo vocabolo.

* FODERARE. Le tele dei quadri lacere, o scolorate per vecchiezza, hanno talvolta bisogno di essere applicate sopra una nuova tela, il che dicesi foderare; e mentre questa operazione contribuisce alla conservazione del quadro, serve altresì talvolta a ravvivarne in parte i colori. Essa dee però eseguirsi con grandissima diligenza. Importa moltissimo che la colla di farina sia disposta egualmente su tutta la superficie, e la pressione nell' incollare l' una tela coll' altra si eserciti egualmente su tutti i punti. Per questo si fa colla finissima, si stende colla mano con moltissima diligenza su la tela della fodera, poi si applica questa sul rovescio della tela del quadro, volta colla parte dipinta sopra una superficie ben piana di una tavola, o meglio ancora di un pavimento; e al disopra

si fa cadere lentamente uno strato di sabbia che rende eguale la pressione su tutta la superficie della tela.

* FOGLI TINTI O COLORATI diconsi alcune carte che i pittori e le persone studiose del disegno tingono di varie maniere di colori per fare su di essi i disegni lumeggiati con biacca o altro color chiaro.

* FOGLIE. Ornamenti di pittura e di scultura fatti a guisa di foglie per arabeschi, per fregi, capitelli, o altre membra di architettura. Le *foglie* dei capitelli corinti si dividono in tre ordini, cioè *foglie* di sotto di mezzo e di sopra. Il capitello composito non comporta se non i primi due ordini. — *Fogliame* dicesi un ammasso o una riunione di foglie, talvolta ancora un ornamento di sole foglie composto. Si disse altrove che i rami e le foglie degli alberi furono i più antichi ornamenti delle mura nelle pubbliche feste. *V.* FESTONI.

* FOGNA. *V.* CLOACA. Si applica il nome di *fogna* anche ai pozzi neri, smaltitoi e bottini. *Baldinucci*.

* FONDAMENTO. Terreno sodo, sopra il quale si fondono gli edifizi, altrimenti detto *pancone*. Generalmente chiamasi fondamento ogni luogo sopra il quale si dee porre ed alzare la muraglia, abbenchè non formi parte della medesima, come il tufo, la roccia, o la pietra viva, ecc. *Fondamento* è ancora il muramento sotterraneo sopra il quale si posano e fondano gli edifici. I fondamenti si fanno d'ordinario grossi per il doppio del muro che dee alzarvisi sopra. Il piano della fossa dee essere uguale, acciocchè il carico del muro non prema con disuguaglianza; gli antichi costumarono perciò di lastricare que' piani con travertini.

* FONDARE è cavare la fossa fino al sodo per gettare i fondamenti. Dicesi anche talvolta edificare, fabbricare.

FONDERE i colori è unir gli uni cogli altri in un modo grato alla vista.

Per far l'unione fra due colori che si toccano, il pennello ha da passeggiare dolcemente dall'uno all'altro finchè nelle stremità non resti niente di duro, niente che ferisca la vista, e ne alteri l'armonia. La degradazione del lume, l'interposizione dell'aria, e soprattutto i riflessi operano ai nostri occhi questa fusione nella natura colorata.

Questa unione di colori si fa nella natura con una degradazione, con miscugli

insensibili e sì dolci, che tutte le tinte e tutti i passaggi paiono fusi come differenti metalli; che si penetrano per effetto della fusione.

Questa fusione perfetta di colori, da cui riceve la natura tutto il suo incantesimo, è il modello che l' artista ha da osservare con incessante studio.

Colle continue osservazioni egli vi scoprirà le differenti tinte, delle quali è suscettibile un oggetto. Ne discernerà innumerabili, se vi eserciterà l' occhio. Non basta aver buona vista, convien esercitarla: ogni organo esercitato fa miracoli.

Chi non ha l' abito di vedere e di osservare, non vedrà in un foglio di carta bianca niente altro che bianco. Ma il pittore col pennello alla mano gli mostrerà che per imitare esattamente questa biancherza, ha da dare molte gradazioni differenti, e che il bianco puro della sua tavolozza non ha luogo che in alcuni tocchi, dove si richiede il più grande splendore che la luce può spandere sopra una superficie bianca.

Se il pittore avrà ben osservata la natura, baderà a non *fondere* troppo; caderebbe in una mollezza innaturale. Baderà anche di non *fonder* poco; darebbe certo un' apparenza di forza al suo colorito, ma non darebbe quella dolce armonia che presenta il gran quadro della natura.

FONDO è il campo, in cui sono gli oggetti d' un quadro.

Quel che fa distinguer gli oggetti gli uni dagli altri è l' opposizione de' chiari e degli scuri. La gradazione, che presenta il lato chiaro d' un corpo, fa comparir più tinto quello che gli è a canto. La parte ombrata produce il contrario. Senza questa legge non si distinguerebbe più il *tratto* che è la linea chiara o oscura, che ci dà l'idea della forma. Un fiocco di neve si stacca in bruno su la tinta luminosa del cielo; ma se il fiocco passa avanti una nuvola scura comparisce bianco e tanto più bianco quanto più scuro è il fondo. Un ramo d' albero comparisce più volte in breve tempo alternativamente chiaro e bruno secondo che il vento gli fa cambiar *fondo*. Queste varietà insegnano all' artista come dalle opposizioni abbia da trarre armonia.

Egli conoscerà che certi colori si distruggono, e altri s' invigoriscono. L' incarnato divien pallido sul fondo rosso: il rosso pallido si fa vivo sul fondo giallo. La natura de' fondi è ad arbitrio dell' artista: può

dunque sceglierli a suo talento per renderli favorevoli agli oggetti de' suoi primi piani.

I *fondi* poi, che sono gli ultimi piani della composizione, debbono esser convenienti al soggetto. Ad un solitario fra scogli, rocche, pini e querce, conviene un cielo tagliato da nuvole scure, e di masse taglienti. Rose e mirti abbelliscono la campagna abitata dalla madre d' Amore, o da tenere pastorelle. Il *fondo* deve contribuire come tutto il resto dell' opera a sostenere il carattere del soggetto. Ogni opera ha d' andar sempre al suo fine come ha proceduto dal principio.

Il *fondo* taglia spesso la scena, e vien avanti, e così ravviva il soggetto, gli dà riposo e ne indica i piani. Se il piano generale della disposizione delle figure è parallelo al bordo del quadro bisogna che il piano del *fondo* sia circolare o triangolare. Ma se il piano delle figure è ondeggiato, il piano del fondo vuol esser semplice e grande.

Lo stesso contrasto devesi osservare per i lumi. Il *fondo* presenti masse grandi di lumi e di ombre, se nella disposizione delle figure sono più fochi di lume: e al contrario.

Il *fondo* determina spesso l' effetto generale dell' opera. Dal foro d' una rocca o di un intercolonnio esce un tratto di lume che conduce l' occhio dello spettatore dove l' artista vuole più interessare. L' incantesimo d' una composizione pittoresca dipende dall' impiego variato e contrario delle, masse subordinate alla massa generale.

Anche un busto di un ritratto esige un fondo ragionato. Il Rubens a chi lo consigliava di far eseguire il fondo da un suo allievo, rispose: *chi sa far un fondo sa far la testa*. Infatti qual moto, qual aggetto, qual brio non acquista una testa, se il fondo è fatto da mano intelligente. Se la testa ha diversità di tinta, ne ha da aver anche il *fondo*. E se il colorito della testa è semplice, lo sia anche il fondo. Se non regna un gran rapporto di colorito fra il soggetto e il *fondo*, il ritratto sarà senza accordo.

L' arte de' bei *fondi* non è stata favorita da gran maestri, neppur dal Domenichino, nè da Raffaello; aveano a cuore cose più essenziali. All' incontro è stata ben maneggiata da Pietro da Cortona e da Luca Giordano corruttori della pittura.

* FONTANA Luogo disposto dalla natura o dall' arte, nel quale si riducono le acque di una o di più

sorgenti per servire ai bisogni dell' uomo. La fontana è ancora un edifizio destinato a ricevere e distribuire l' acqua in esso condotta dall' arte. Le fontane erano il più bell' ornamento delle città greche; esse formano ancora la bellezza di molte piazze di Roma e l' ornamento di altre città, non che dei giardini più magnifici.

FONTANA (*Domenico*) Comasco n. 1543 m. 1607 architetto pontificio operò molto in Roma sotto Sisto V. Le sue principali opere sono: La cappella Sistina in s. Maria Maggiore. Il palazzo nella villa Negroni. La facciata laterale di s. Gio. Laterano. La scala Santa. La Biblioteca Vaticana. Il palazzo pontificio a s. Gio. Laterano, e quello d' Albani alle quattro Fontane. Slargò la piazza Quirinale, e vi situò i due cavalli co' due colossi ch' erano nelle terme di Costantino. Ristaurò la colonna Traiana e Antonina. Costruì l' ospizio de' Cento Preti a Ponte Sisto. Diresse il condotto dell'Acqua Felice lungo 20 miglia, e ne fece la gran fontana a Termini. Fra tante opere la più strepitosa del Fontana fu l' erezione dell' obelisco vaticano, e poi di tre altri, a s. Gio. Latterano, a s. Maria Maggiore, al Popolo. Mentre il Fontana era occupato alla costruzione del ponte di Borghetto verso la Marca, gli si suscitò in Roma una tempesta tale che Papa Clemente VIII. gli tolse la carica d'architetto pontificio, e voleva anche rendimento di conti su tante fabbriche. Andò egli perciò a Napoli, dove fu dichiarato architetto regio e ingegnere maggiore. In Napoli il Fontana lavorò ad allacciare le acque del Clanio, o sia Lagno; abbellì la strada di Chiaia, di s. Lucia, del Largo di Castello. La sua grand' opera in Napoli fu il palazzo reale. Il Fontana ebbe dell' ingegno nella meccanica, ma il suo gusto nell' architettura fu impuro; non osservò il carattere degli ordini, nè evitò gli abusi, ebbe però del merito nelle invenzioni.

Suo figlio Giulio Cesare architettò in Napoli la fabbrica degli studi di cattiva pianta, e di peggior facciata. Ora le si dà altra forma.

Giovanni Fontana aiutò suo fratello Domenico, e costruì in Roma il palazzo Giustiniani di mediocre gusto. La sua maggior perizia fu nell' idraulica. Spurgò il Tevere ad Ostia, regolò il Velino, trasportò acque a Civitavecchia, a Velletri, a Frascati per le Ville di

Belvedere e di Mondragone. Ristaurò l' acquedotto d' Augusto per condurre l' acqua Paola dal Lago di Bracciano ai fontanoni di s. Pietro Montorio, e indi far quella cascata a ponte Sisto. Le decorazioni di queste fontane non sono esenti di difetti. Egli condusse acque anche a Recanati e a Loreto. Stabilì in Tivoli il ritegno alla cascata del Teverone.

Carlo Fontana n. 1634 m. 1714 fu anch' egli comasco e apprese l' architettura dal Bernini. Ecco il catalogo delle sue architetture berninesche, o bernesche, fatte in Roma. Cappella Ginetti in s. Andrea della Valle. Cappella del Batistero in s. Pietro. Cappella Cibo al Popolo, la Madonna de' Miracoli al Popolo, la chiesa di s. Marta; le facciate della beata Rita, e di s. Marcello al Corso; il Deposito della Regina Cristina in s. Pietro. Il palazzino Grimani a strada Roselli. Il palazzo Bolognetti. La fontana in Trastevere. Teatro di Tordinona, poi incendiato, e riedificato. Il compimento del palazzo di Montecitorio L'ospizio immenso di s. Michele a Ripa. I granai a Termini. Il portico di s. Maria in Trastevere. La biblioteca della Minerva. In questa e in altre fabbriche il Fontana ha fatto conoscere il suo gusto inarchitettonico. Di male in peggio: i suoi scolari, il Bizzacchieri nel palazzo Negroni, di s. Luigi de' Francesi; Alessandro Specchi nel palazzo incontro a s. Marcello diedero in maggiori bizzarie. Per ordine d' Innocenzo XI. Carlo Fontana fece una gran descrizione della basilica vaticana. Vi si scapricciò in piani per accessorii non mai fatti. Calcolò la spesa della Reverenda Fabbrica ad una cinquantina di milioni di scudi.

* FONTE. Vaso dove si tiene l' acqua battesimale. I più belli sono antichi monumenti adattati a quell' uso, come il fonte di Gaeta.

* FORMARE. Far forma, pigliando gesso da far presa e ponendolo sopra alcuna cosa di rilievo, acciocchè rimanga la cosa formata nel gesso medesimo, che poi si chiama *forma o cavo*, onde ponendosi in esso cavo altro gesso o cera liquefatta, quando il cavo siasi bene untato con mistura d' olio e sapone, si ottengono altre figure simili a quelle che si sono formate. *Baldinucci*. Dicesi forma *cattiva* quella da cui si ricavano i diversi pezzi della *buona*, entro la quale si getta. *Formato* dicesi in termine di scultura tutto quello che è fatto nelle forme; quindi il *Borghini* parla della

Notte, dell' Aurora, e di altre figure di gesso, con diligenza formate da *Michelagnolo*.

FORME. La vista distingue gli oggetti gli uni dagli altri per le loro forme. Le *forme* non sono apparenti che per l' effetto della luce e de' colori.

È dovere essenziale dell'artista rappresentare con esattezza le *forme*, affinchè gli oggetti sieno ben caratterizzati. Le produzioni delle belle arti sono esposte lungo tempo allo spettatore, il quale scontento della deformità delle *forme* condannerà l'artista.

Per rappresentare le forme con precisione, conviene 1. mirare e rimirare attentamente gli oggetti: niente di più importante e niente più trascurato in fisica e in morale; 2. esercitar la mano che ubbidisca con fedeltà alla mente; 3. ricordarsi delle idee principali e caratteristiche degli oggetti nell'atto che rappresentano. *Fa quel che fai* è una massima, che ben seguita ne renderebbe inutili molte altre.

Le belle *forme* hanno sempre per base le proporzioni le dimensioni, le convenienze, ma la loro perfezione è un capo d' opera raro della natura, come raro e mirabile è il dono del talento di sentirle, di concepirle, e di rappresentarle.

Forma in iscultura serve per ripetere e per moltiplicare in cera, in gesso, in bronzo una statua, o un modello.

Il profilo greco dà forme della maggior bellezza. Descrive una linea quasi retta con una dolce inflessione. Ne' giovani e nelle donne questa linea disegna la fronte e il naso. Questa forma bella per la sua semplicità e unità è più rara nei climi aspri che ne' temperati. Questa forma costituisce il grande, e i contorni scorrevoli e delicati. Quanto più si va lungi da questa linea, più si dà in brutto: più inflessione che si dia al naso, più si allontana dalla bella forma.

Gli antichi facevano basse le fronti, perchè i giovani le hanno basse, e la bellezza è nella gioventù: la fronte alta è della vecchiaia, della degradazione della natura.

Ovale il viso, ovale la fronte; dunque i capelli non hanno da far una punta nel mezzo, e due seni alle tempie.

Gli occhi grandi son belli; ma per alcune persone imponenti, per Giove, per Minerva, per Pallade. Ma certi occhietti colla palpebra inferiore leggermente tirata in su che languidezza graziosa non danno alle Veneri belle? Sopraccigli fini,

arcuati, e con piccol intervallo.

Il labbro inferiore vuol esser più pieno del superiore per così dare l' inflessione che finisce nel mento. Sia chiusa o aperta la bocca, non mostrerà i denti che ne' satiri e ne' buffoni.

E perchè il mento che deve tondeggiare, si biforca con una fossetta? Perchè così fa talvolta la natura. Ma la natura fa anche la gobba. L' arte ha da imitare la bella natura, e la bella natura non soffre fossette nè al mento, nè alle guance.

I bei capelli vogliono esser inanellati e fluttuanti. Nelle vergini antiche sono annodati dietro la testa; e tutta la chioma è a onde, che formano cavità considerabili, e colla loro varietà producono belli effetti di chiaroscuro.

Le belle mani hanno un tondatello moderato. Quei forellini nelle giunture delle dita danno un' ombra dolce. Le dita affusellate non hanno da indicare le articolazioni.

L' articolazione del ginocchio non vuol essere che accennata con un' eminenza dolce e unita.

Il petto degli uomini è grande ed elevato. Il seno delle donne non deve essere troppo ampio: il verginale specialmente non vuole grand' elevazione, nè le sue mammelle hanno d' aver un capezzolo rilevato; questo è proprio di quelle che hanno allattato.

In architettura si fa d' ogni forma geometrica e mistilinea. Si ha così eleganza e varietà? Ma la varietà non deve slanciarsi in istravaganze; deve anzi conciliarsi col comodo, colla solidità, e colla convenienza. La forma circolare è graziosa, e la più capace, e la più forte; ma è fastidiosa per l' apparecchio de' materiali, per la distribuzione interna, e per le arcate. Perciò essa conviene ai tempii, ai teatri, alle piazze, a qualche gabinetto ec. Il triangolo può servire in alcune angustie di scale, di ritirate ec. I quadrangoli, i poligoni, e i mistilinei hanno il maggior uso.

FORMENT (*Damiano*) architetto e scultore di Valenza fece in Saragozza la facciata di s. Engracia larga 60 piedi e alta 105, tutta alabastro, compartita in 4 ordini di colonne con istatue entro nicchie. Nel 1520 nella cattedrale di Huesca fece anche un' opera d' alabastro in tre ordini con alti rilievi.

*FORNACE. Edificio murato o cavato a guisa di pozzo, colla buca da piede

a modo di forno, nel quale si cuocono calcina e lavori di terra, e in alcune, di foggia alquanto diversa, si fondono vetri e metalli. Per queste, specialmente, non possono adoperarsi nella costruzione loro se non terre o pietre *refrattarie*, o resistenti al fuoco.

* FORNO. Luogo di figura rotonda fatto in volta, e con apertura d' ordinario quadra, che si chiama bocca, per uso di cuocere pane o altre materie. I forni pubblici hanno dato in alcun luogo agli architetti argomento di nobili edifici.

* FORO. Luogo dove si giudicavano anticamente le cause e si trattavano vari negozi. I Greci lo fecero per lo più quadrato con amplissimi e doppi portici, e con frequenti colonne, con architravi di marmo o di altra pietra, e di sopra nei palchi o tasselli, disponevano luoghi da passeggiare. I Romani però lo fecero quadrilungo con doppio ordine di colonne, come viene descritto da *Vitruvio*. — Foro delle scene dicesi la parte di esse che è in faccia, e finge lontananza.

* FORTEZZA. Edificio di fortificazione, rocca, cittadella, propugnacolo. Fassi con muraglie assai forti ad oggetto di difesa. Quindi *fortificare*, *fortificamento*, *fortificazione* e simili.

FORZA. Chi non ne ha non l' acquista per quanto desiderio ne abbia. Un insieme grossolano, una figura muscolata con affettazione non rappresenta Ercole. Bisogna che la figura di questo eroe faccia pensare che la sua forza è più nel suo interno che nella sua ossatura e nelle sue forme.

La *forza* del tocco non è nell' apparenza risentita, ma convien che sia risentita nel suo giusto luogo.

Il colorito non è *forte*, perchè è caricato; è *forte* se si accosta più al naturale, e se è accordato e armonioso.

Le ombre nere non sono ombre forti, ma macchie scure spiacevoli.

La vera *forza* dunque è la vera imitazione espressa dall' artista che ha mente vigorosa. Egli non ha da rappresentar la sua *forza*, ma quella della natura, che ne ha sempre quanto conviene alle circostanze, e la comunica liberalmente a chi la sente, e sa rappresentarla.

Per esprimer questa *forza* il pittore userà degli stratagemmi. Accomoderà panni i più bianchi, al tono di carne la più colorata, una stoffa bruna ad una carnagione fresca, sopra un fondo brillante di raggi

rileverà oggetti d' ombra sensibile. L'armonia vi guadagna con tali licenze. Ma bisogna farne uso a proposito, e disporli con giudizio, affinchè la dolcezza dei toni e l' equilibrio non si alteri che per dare più vigore. Se un' opera ha questa *forza*, non fa ammirazione.

Forzato peggio che esagerato. Si può talvolta esagerare, non mai *forzare* il disegno, il moto, il tono, l' espressione.

FOY (*Luigi de*) architetto e ingegnere parigino dimorò lungo tempo in Ispagna per la fabbrica dell' Escuriale. Otturò in Francia l' antico canale presso Baiona, e vi costruì un nuovo porto nel 1579. Eresse la torre di Corduan sopra uno scoglio alle foci della Garonna. Ella è un fanale rotondo alto 180 piedi; nel pianterreno v' è una sala a volta con gabinetti e guardarobe; e al di sotto son cave, grotte e cisterne. Al primo piano v' è un appartamento nobile. Al di sopra una cappella ricca. Indi un' altra torre di minor diametro, e finalmente la lanterna. I naviganti non conoscono un faro sì magnifico come questo, ch' è ornato d' ordini, di frontoni, di cupole, di sculture, e sta in un luogo orrido fra scogli.

FRA GIOCONDO veronese n. 1435. Frate Domenicano erudito specialmente in architettura. In Roma egli fece una raccolta di monumenti antichi, e ne fece un dono a Lorenzo dei Medici il Magnifico. In Verona sua patria rifondò il pilone di mezzo del ponte di pietra più volte ruinato, fasciò il pilone con travi lunghi doppi ben conficcati nell' acqua; con questo semplice riparo l' acqua non potè più sgrottare il terreno, e il pilone stette sempre saldo. Illustrò Cesare, Vitruvio, Frontino, e altri autori latini, onde si acquistò tal credito, che Luigi XII lo fece venir in Francia, dove fra le altre cose fece due ponti, con botteghe sopra. Perciò il Sannazaro lo chiamò *Pontefice*. Questo Fra Pontefice rese un gran servizio a Venezia coll' impedire che quelle Lagune, che ne fanno la principal fortezza, non s' interrissero per le deposizioni della Brenta. Furono vari i progetti, ma prevalse il suo che fu di condurre la metà della Brenta verso Chiozza: d' allora un buon tratto di mare verso Chiozza si è convertito in terreno fertile, e la Laguna è rimasta Laguna: onde il celebre Luigi Cornaro stimò Fra Giocondo il secondo fondator

di Venezia. Ma il buon Frate si disgustò di Venezia, perchè, incendiatosi il quartiere di Rialto, fu al suo disegno anteposto quello di un certo Zanfrignino, e se n' andò a Roma, dove fu dichiarato architetto di s. Pietro. Egli vi fece rifondare i fondamenti, che Bramante per la fretta di Giulio II. avea lasciati deboli. Si fortificarono collo scavare de' pozzi profondi, che si riempirono di muratura fatta a mano, e tra l' uno e l' altro si voltarono degli archi fortissimi sopra il terreno: così la fabbrica ebbe una base solida. Quanto ingegnoso e dotto, altrettanto fu egli morigerato, e ben voluto dagli eruditi suoi contemporanei. Cosa rara.

* FRAMMENTO. Pezzo di architettura o di scultura, o d' intaglio appartenente ad un capitello, ad un basso rilievo, ad un cammeo o ad altro lavoro antico, dal quale è stato staccato per alcun accidente, o per la vetustà. *Frammento* dicesi volgarmente il lavoro, dal quale alcuna parte è stata con violenza staccata. Sovente i frammenti riescono assai preziosi per la storia dell' arte.

FRANCESCO DI GIORGIO, n. 1423 m. 1470 della famiglia nobile Martini, di Siena, scultore, pittore, ingegnere, architetto. Gli si attribuisce il palazzo di Urbino, grande e solido. La facciata manca di euritmia: il cortile è d' archi su colonne composite, e al di sopra di pilastri corinti. La scala è spaziosa, e la distribuzione interna è ben intesa. Anche il vescovato di Corsignano o sia di Pienza è di suo disegno.

FRANCH (*Gio.*) architetto spagnuolo edificò nella cattedrale di Valenza la torre incominciata nel 1381 e finita nel 1414. È tutta di pietre di taglio, di forma ottagona, alta 207 palmi, e tanta è la sua circonferenza.

* FRANCHEZZA, Ardimento, bravura. In linguaggio d' arte la bravura, la franchezza si piglia per libertà di tocco, per l' opposto dello stento.

FRASCHERIE ornamenti futili impiegati in architettura oziosamente e come piante parassite. L' architettura greca non ebbe queste impurità, la romana cominciò a patirne; la gotica e l' araba ne furono infette in ogni membro, e la nostra moderna e modernissima ne ha tante e tante, che non si accorge d' averle. Vasi, bracieri, incensieri, cimieri, candelabri, fiori, fioroni, festoni, conchiglie, ghirlande, cartocci, fantocci, e tanti altri luoghi

comuni che cosa altro sono che monumenti perpetui della pecoraggine degli artisti, i quali fanno senza sapere quel che fanno?

Per purgare di frascherie l'architettura, conviene che ogni ornamento nasca dal carattere dell' edificio, e faccia armonia colla vista. È meglio non dir niente che dir de' nienti; peggio dire spropositi.

FREDDO. Un' opera è *fredda*, se è mancante di quello che deve avere. Il disegno è *freddo*, se le linee non sono variate; il colorito è *freddo*, se è debole; *fredda* è l' espressione, se le figure non mostrano alcuna affezione interna. Lo artista non sarà mai *freddo*, se vede e sente tutto quello che deve rappresentare. Hanno bensì più che freddo taluni che s' infreddiscono alle opere antiche, e ai quadri di Raffaello. Spesso il calor d' un artista non è che nell' arditezza e nell' abitudine della sua mano: i sedotti lo trovano ardente, perchè egli esprime con facilità i suoi concetti freddi.

* FREGIO. Parte di mezzo del cornicione, compresa tra l' architrave e la cornice. La sua altezza diversifica secondo gli ordini; ma poco si scosta dal terzo dell' altezza totale del cornicione. Gli antichi collocarono nei fregi ghirlande, bassirilievi ed anche iscrizioni. — *Fregio* dicesi altresì quella pittura che circonda l' estremità delle mura delle stanze immediatamente sotto il palco. Si copriva altre volte in questo modo e si ornava quello spazio, che rimaneva talora al di sopra degli apparati delle camere, o delle tappezzerie. Il *Borghini* parla di una stanza di tre *fregi* adornata, e del fregio di una facciata nel quale erano figurate le nove Muse con *Apollo* in mezzo.

* FRENI. Veggonsi in tutti i più antichi monumenti, e sono di forma non molto diversi dai nostri. L' *Invernizzi* ha scritto un trattato dei freni antichi.

FRESCHEZZA di colorito ha per opposto l' oscuro, il sordo, lo sporco. Il merito della freschezza è nel brillante: è un merito differente il tono dorato. Il Tiziano, il Vandick, il Rembrande sono *freschi*.

Per colorire *fresco* vi vogliono colori buoni e solidi, oli puri, imprimiture ben fatte, affinchè il tempo non l' ingiallisca e l' insucidi. Non basta: il pennello ha da usar toni e tinte le più precise riguardo alla loro opposizione, ha da impiegarvi meno colori che

può, ha da scegliere i più brillanti, e da unirli con un tocco senza alterarne mai la *freschezza*.

FRESCO. Pittura che si fa sull' intonaco ancor fresco.

È la più antica, la più durevole, la più spedita, e la più degna di ornare i grandi edifici. E perchè ora è la meno in uso?

Per la maggior durata delle pitture a *fresco*, l' esposizione a tramontana è la più favorevole ne' paesi dove gela di rado; e ne' paesi freddi a ponente.

Il pittore, che ha da dipinger su d' un intonaco ancor *fresco*, ha da far presto; onde ha d' arrivar armato di tutto punto nel campo del suo lavoro. Vi calca subito i suoi *cartoni* con una punta di ferro che ne imprima i contorni. Colorisce poi secondo il colore che ha dato ai cartoni, o al bozzetto già preparato.

In questa pittura non entra gentilezza di mano, nè delicatezza di pennello. Tanto meglio: le belle forme ben espresse, le attitudini vive; tutto insomma quello che può scuoter i sensi e fissar l' attenzione è proprietà del *fresco*. Qui l' artista invece della mano fa spiccar l' ingegno. Michelagnolo fece sbarazzare dalla cappella sistina gli apparecchi ad olio fatti da Bartolommeo del Piombo, sgridandogli, che le pitture ad olio sono per le dame e per i zerbinotti che si piccano d' eleganza di mano.

La pittura a *fresco* è incontrastabilmente più vigorosa e più brillante di qualunque altra specie di pittura, e si fa anche vedere più da lungi, onde è più conveniente negli edifici vasti. Se dunque ora non è molto usitata, fa ciò onore agl' ingegni degli artisti?

* FRICTORIO. Sorta di telegrafo degli antichi. Torre dalla quale si davano segnali la notte per mezzo di fuochi vivissimi. Si aveva pure una macchina per lo stesso uso ne' teatri.

* FRIGIDARIO. Camera degli antichi bagni, che serviva ai bagni freddi, o anche a rinfrescare insensibilmente coloro che passati erano per i bagni caldi, e i sudatorii.

FRONTESPIZIO è l' inclinazione che il tetto di un edificio fa di qua e di là per lo scolo delle piogge. Dunque il *frontespizio* è il finimento superiore della fabbrica. E quante altre conseguenze? 1. In una facciata non può darsi che un *frontespizio*. 2. Niuno entro le abitazioni. 3. La forma non può esser che triangolare. 4. Non mai aperto in cima. 5. Le fabbriche

curvilinee non ne comportano. 6. Non comporta nè modiglioni, nè mensole, nè dentelli, nè gocciolatoio.

I Greci fecero i loro *frontespizi* poco acuti, perchè il loro clima è benigno. I Romani li fecero più acuti, perchè il loro clima è esposto a qualche neve. Per la stessa causa sono più acuti nel settentrione.

Il rapporto medio nel *frontespizio* è che la sua altezza sia fra il quarto e il quinto della base; e l'altezza del timpano tra il sesto e il nono della base.

Il timpano, se è grande, è suscettibile di qualche scultura.

Sopra i tre angoli del *frontespizio* si possono erger tre piedestalli, *acroteri*, per mettervi su qualche ornamento adattato.

In certe fabbriche, dove la parte di mezzo supera le laterali, onde un tetto compito è nel mezzo, e un semitetto è per ciascun fianco, si può fare in mezzo un *frontespizio*, sotto di cui vadano a intermarsi di qua e di là due mezzi *frontespizi*. Così ha praticato ragionevolmente il Palladio in alcune chiese.

FRONTINO ebbe dall'imperator Nerva l'intendenza generale degli acquedotti di Roma, e ne compose un libro interessante anche per altri edifici.

* FRONTONE. *V.* FASTIGIO. L'Accademia della Crusca non ammette questa voce.

* FRUTTI. Anche i frutti hanno avuto i loro pittori: il *Millin* ne ha contati circa 50, ma vi ha inchiuso molti pittori da esso detti *fioristi*. Questo genere si è ora perfezionato per l'applicazione del disegno alla botanica. — I *frutti* sono ancora ornamenti di scultura ne' festoni.

FUCCIO architetto e scultore fiorentino fabbricò a Firenze la chiesa di s. Maria su l'Arno; e a Napoli terminò la Vicaria, e Castel dell'Ovo principiati da Buonò. Fece in Capua le porte sul Volturno, e due parchi per la caccia, uno a Gravina, l'altro a Melfi.

FUGA (*Ferdinado*) n. 1699 architetto fiorentino di cattivo gusto nella decorazione. Peccato! Le sue fabbriche sono molte e grandi. In Roma, la scuderia a Monte Cavallo; il palazzo della famiglia papale; il palazzo della Consulta; le chiese della Morte, del Bambin Gesù e dell'Apollinare; la facciata di s. Maria Maggiore; il palazzo Corsini; il palazzo Petroni al Gesù. In Napoli, il Reclusorio, il cimitero per l'ospedale, i palazzi di Caramani, di Giordano; la Villa

di Jaci a Portici; i granai al Ponte della Maddalena.

FUGA idee che scappano da una mente fervida, e fuggono senza mai essere esaminate a testa fredda. Le *fughe* sono eseguite da altre *fughe*, o da sterilità, come nell' ardor d' una febbre ai deliri succede l' abbattimento. L' artista focoso non può fare che schizzi informi di opere abortite.

* FUGACE. Che fugge. Epiteto che suol darsi ad alcuni colori soggetti a perdere la loro vivacità, o anche a dissiparsi interamente.

FUGGENTE è quella parte che sfugge all' occhio; non si vede che in iscorcio, e i raggi visuali vi formano un angolo acutissimo.

Per produrre questo effetto, non bisogna impiegar mai i più gran chiari, nè i più gran bruni. Ecco là un cartoccio di carta bianca posto perpendicolarmente, e in modo che riceva il lume di fianco rispetto allo spettatore. Se gli si oppone un fondo bruno, si vedrà un chiaro assai forte sul bordo del cartoccio dal lato del lume, ma se vi si mette un fondo più bianco, l' orlo sarà bruno.

Questo principio è applicabile a tutti i *fuggenti* dei corpi tondi, tanto divisi e aggruppati come un grappolo d' uva o le foglie di un albero, quanto uniti e solidi come una colonna ec.

* FUGGIMENTO dicesi in termine di pittura lo scortare e lo sfuggire. Il *Borghini* parla del *fuggimento* delle prospettive.

FULBERTO vescovo di Chartres, e intendente d' architettura, rifabbricò nel 1020 la sua cattedrale, la più grande e la più bella di quel genere di bellezza che non ha da far niente col vero bello. Vi contribuirono i più gran signori.

* FULGIDO. Lucido, risplendente, rilucente; talvolta addiettivo di colore.

* FULIGGINE. Materia nera che lascia il fumo su pei cammini, che serve agli artisti per macchiare disegni d' acquerello, e per tignere fogli da disegnarvi sopra. Per quella specie di acquerello che i Francesi nominano *bistre*, si fa ora in Parigi non più colla fuliggine, ma con un color bruno tratto dal tabacco.

FUMO. I suoi vari accidenti prodotti dalla agitazione dell' aria, e le sue ombre possono somministrare effetti piccanti di chiaroscuro, differenti toni, belli effetti di color proprio. Il fumo non ha color determinato; cambia secondo le diverse sostanze fumanti,

e secondo la quantità e qualità della fiamma, quello della paglia è colorato dal fuoco a grande altezza, ed è leggiero; quello de' grandi incendi è denso e colorato di tutti i toni, che somministrano alla fiamma le materie eterogenee.

FUOCO non suppone necessariamente lume e bellezza, ma vivacità, e affollamento d' idee e di figure. Il *fuoco* non ha merito che quando è ben condotto.

Talvolta il *fuoco* non è che prestezza di composizione e di esecuzione: assenza di riflessione e di giudizio, una turbolenza puerile, una petulanza insensata. Non di rado il fuoco più sublime (sinonimo dell' entusiasmo) non è che furore. Il *fuoco* di Raffaello, del Palladio, del Canova, è la ragione; e quello di Michelangelo, de' Cartonisti, dei Borominceschi, de' Berninisti, è l' irragionevolezza, la follia.

* FURORE. Impeto smoderato, predominante la ragione; dunque da escludersi dal linguaggio dell' arte che nulla opera senza ragione. Dicesi tuttavia, in senso però non favorevole, il *furore* di dipignere, di modellare, di copiare, ec.

* FUSAIUOLA. Piccolo membro tondo intagliato a piccoli globetti, o baccelletti, o grilletti, che si frappone per ornamento di altre membra.

* FUSTO. Parte cilindrica, o tronco della colonna, compreso tra la base ed il capitello. Nelle grandi colonne rare volte il fusto è fatto di un sol pezzo. La diminuzione del fusto della colonna ha variato notabilmente in diverse epoche presso le diverse nazioni. — Dicesi anche *fuso*.

GAB

GABINETTO. Piccolo camerino con alcune belle produzioni della natura, o delle belle arti. Tale fu il principio. Il lusso poi ha ripieno di trivialità palazzi interi, e a tali pompe di ciarlataneria la vanità ha tuttavia conservato il modesto nome di *gabinetto*.

Se una collezione qualunque fosse da un ricco intelligente (termini quasi contraditorii) fatta a dovere, sarebbe un tesoro, una scuola per i veri dilettanti e per i professori. Vi si studierebbe il genere e lo stile de' differenti maestri, e vi si confronterebbero i capi d' opera. Qual gloria per il personaggio collettore, e per la sua famiglia conservatrice? Ma...

A qualunque uso si destinino i *gabinetti*, la principale attenzione dell' architetto è d' impiegarvi eleganza di proporzioni; e lumi vantaggiosi. Per un *gabinetto* di quadri e di sculture il lume più vantaggioso sarebbe dall' alto. La varietà delle forme, quadre, circolari elittiche, poligone, dà anche brio, purchè esse forme non sieno tormentate da centinature, da contorsioni, da risalti, e molto meno da acutangoli. Per le dimensioni poi, va sfuggita quella picciolezza tanto contraria alla salubrità.

È ben raro quel *gabinetto*, che comporti decorazione di ordini architettonici reali o apparenti, sieno di colonne o di pilastri. Ne rimarebbe più impicciolito e imbrazzato senza esserne più adorno.

Gli ornamenti di stucchi, di legni, di metalli, di doratura, faranno un gabinetto ricco ricchissimo, ma non bello, e spesso bruttissimo. I marmi potranno ornarlo, qualora vi convengono, e vi sieno bene assortiti, e disposti opportunamente. Per ben adornare vi vogliono pochi ornamenti, ma convenienti al luogo o all' uso. Sobrietà e convenienza sono i due essenziali ingredienti della decorazione.

La convenienza saprà anche trovare il luogo dove nell' abitazione si hanno a disporre i *gabinetti*. Ogni appartamento ne ha d' aver qualcuno, o dietro o a canto alle camere, ma con uscita libera e con qualche ritirata, se si può. E se si può, giova che aprendosi tutto l' appartamento in qualche occasione di festa, si veggano anche i *gabinetti* che vi sono annessi.

Nei *gabinetti* per libri, per iscritture, per medaglie, per istoria naturale, le scansie richiedono tutta la semplicità, e al di sopra comportano qualche ornato allusivo alle materie che contengono. Esigono esse inoltre delle buone tavole, o de' tavolini per comodo di posarvi tutto il maneggevole.

Che i nostri celebri antichi avessero *gabinetti*, i quali portavano il nome di *cubicoli*, di *tablini*, di

pinacoteche, di *essedre*, se ne consoleranno gli antiquari. Ma per più consolarsi, dicano un poco come erano que' bei *gabinetti*, e come erano decorati. Che le pitture d' Ercolano ci presentino un parnaso, cioè Apollo colle sue nove Muse, e ci si dica che questa era una decorazione di un gabinetto da studio; questo è qualche cosa, ma ben piccola cosa. E più piccolo ancora è quel che si ricava da Vitruvio, da Plinio e dagli altri scrittori antichi.

GABRIEL (*Giacomo*) n. 1667 m. 1742 architetto parigino. Diede disegni per i piani di Nantes, e di Bordeaux, della corte del presidio e della torre di Rennes, della casa di campagna di Dijon, della sala e della cappella degli Stati, e della fogna di Parigi. La sua grand' opera è la Scuola Militare, e la bella piazza avanti le Tuillerie.

GADDI (*Taddeo*) fiorentino n. 1300 m. 1350. Superò in pittura Giotto suo maestro, e in architettura Andrea da Pisa. Egli ristabilì a Firenze le fondamenta delle Logge *Or-san-michele*, e vi fece sopra delle volte per granai. Riedificò il ponte vecchio, il castello di s. Gregorio, e proseguì il campanile di s. Maria del Fiore.

GAINZA (*Martino* di) architetto della cappella reale di Siviglia stracarica di ornati: fu continuata da Ferdinando Ruiz, e compita da Alonzo de Meida nel 1575 La fabbrica è di pietra da taglio, e d' ordine composito, cioè composto di fantasticherie.

* GAIO dicesi talvolta un colore leggiero, e al tempo stesso vivace, ed anche un tono composto di que' colori che diconsi ameni e ridenti.

GAIO MUZIO costruì in Roma il tempio dell' Onore e della Virtù presso i trofei di Mario, che si credono quegli antichi muri vicino a s. Eusebio. Il tempio era perittero, cioè con colonne doppie intorno, ma non avea portico al di dietro. Vi spiccavano in tutto le regole dell' arte. Forse questo tempio era diviso in due, se è lo stesso ideato dal gran Marcello, il quale volle che si passasse per il tempio della *Virtù* per giungere a quello dell' *Onore*. E che altro è l' onore che il premio della perpetua virtù? In questo tempio il senato decretò il richiamo di Cicerone: *Nel tempio dell' Onore e della Virtù si è reso onore alla virtù.*

* GALANTE dicono i Francesi l' artista che rappresenta subbietti gentili e

graziosi, e che dà grazia a tutte le sue figure; *galanti* sullo stesso principio i quadri, e quindi le dipinture del *Watteau* e del *Boucher*.

* GALERO. Nome dato dai Romani al *petaso*, cappello dei cacciatori, dei pastori e dei viandanti, che si allacciava sotto al mento. Vedesi frequente sul capo a *Mercurio*.

GALILEI (*Alessandro*) architetto fiorentino n. 1691 m. 1737 manifestò la sua abilità in Roma nella facciata di s. Gio. de' Fiorentini, grandiosa e ricca, ma a due ordini di colonne corintie su alti zoccoli, e a risalti. Non troppo felice è la gran facciata ch' egli fece a s. Gio. Laterano con portici l' uno su l' altro con colonne composite mal distribuite su altissimi piedestalli, con interruzioni, e con colonnette, e con colossi di statue in cima. Fa molto onore a questo architetto la cappella Corsini entro s. Giovanni Laterano: gli ornati vi sooo ben disposti; ma que' piedestalli vi fanno pur male.

GALLERIE, se sono collezioni di pezzi di differenti scuole antiche e moderne, d' ogni sorte di generi e di forme, frammiste di oggetti preziosi e rari, richiedono lume dall' alto in modo che i quadri non si nuocano scambievolmente con opposizioni di stili, di generi, e specialmente di colori. Gli oggetti qualunque sieno possono perdere nella composizione, e affinchè ciascuno faccia il suo spicco, non va esposto a paragoni troppo svantaggiosi.

Ma chi fa tali raccolte non ha in mira che il fasto di possedere quel che altri non ha. V' entra spesso una vanità puerile, che scuopre ignoranza, e converte le *gallerie* in magazzini di mercanti.

Il vero ornamento di una *galleria* è un poema pittoresco diviso in varie parti con brevi e chiare iscrizioni. Le forme delle gallerie sogliono essere quadrilunghe, e ben lunghe.

* GAMBE. Con queste si studiarono gli antichi di esprimere il riposo.

* GARA. Competenza, concorrenza, contesa di onore, favorevolissima ai progressi dell' arte.

GARZIA (*Alvaro*) di Navarra architettò in Avila la cattedrale colla torre, e una fortezza che servì di palazzo per i re. Edifici del secolo XII, di pietra di scoglio, e di spoglie di fabbriche romane.

GELOSIA è una malattia che attacca fieramente gli artisti con compilazione di cause, per godere soli

della gloria, e per fare maggior lucro.

Valenti artisti sono stati infetti di questa peste, ch'è piuttosto una specie di rabbia. Michelagnolo arrabbiò e morsicò Leonardo da Vinci, il quale non potendo più reggere ai morsi Michelagnoleschi spatriò. Lo stesso arrabbiato baiò anche contro Raffaello, ma Raffaello lo lasciò baiare, proseguì a far meglio. Il Domenichino fu vittima de' gelosi Lanfranco e Spagnoletto. La lista de' rabbiosi di *gelosia* è lunga! Dalla *gelosia* si passa all' intrigo. E gl' intriganti per quanto riescono ne' loro intrighi restano sempre inferiori alle loro vittime.

Sono più infelici i *gelosi* che i perseguitati. Il perseguitato si consola colla sua innocenza, e studiando sempre di far meglio giunge alla gloria a dispetto de' suoi persecutori. All' incontro il geloso ha i serpi in corpo, è tormentato da quel martirio, da quella frenesia, da quella rabbia detta gelosia.

Se il *geloso* impiegasse a far bene tutto il tempo ch' egli perde in far male ad altri, si procaccerebbe più lucro e più onore.

Se il *geloso* pensasse che la sua *gelosia* è manifesta a tutti, e che tutti la detestano, non si farebbe mai *geloso*, o si *sgelosirebbe* subito.

Se queste ricette non bastano contro questa rabbia, a voi generosi artisti, rappresentatela in effigie spaventosa, e conservatela esposta nelle vostre scuole, e nelle vostre accademie per preservativo delle vili e piccole menti.

* GEMINATE diconsi due teste addossate su d' un medesimo tronco, come quelle di *Giano* in vari antichi monumenti.

* GEMME diconsi in generale le pietre preziose, i gioielli. Nel linguaggio dell' arte sotto il nome di *gemme incise* o intagliate, intendonsi le gemme, o anche le pietre selciose, o pietre fine, lavorate dagli antichi. Quindi le collezioni delle gemme degli antiquari, e dei glittografi, le raccolte pubblicate del *Gorleo*, del *de Wilde*, dell' *Agostini*, dello *Stosch*, dello *Zanetti*, del duca d' Orleans incise da madamigella *Cheron*, delle gemme astrifere del *Gori*, delle amuletiche del *Reichelto*, dell' *Ebermayer*, del *Bayero*, ecc.; le dattilioteche numerose ecc.

GENERE. Pittori di *genere* sono quelli che si danno particolarmente a rappresentare certi oggetti.

Chi abbraccia e riesce eccellentemente in tutti i *generi* è pittore di storia. Altri si danno ai paesaggi, e chi ai ritratti, e chi ai fiori, e chi alle bestie, e chi alle architetture.

Ecco là il palazzo di Armida. L' artista che n' è incantato, lo dipinge, e si applica a questo genere col successo de' Pannini, e de' Servandoni, facendovi risaltar gli ornamenti colla scelta de' lumi e de' chiaroscuri, e coll' accennarvi gli accidenti delle piante e delle acque che vi aggiungono bellezze, e alterano le maestose ruine; ma senza che questi accessorii offuschino il soggetto principale.

Entra l' artista nel soggiorno magico, e resta sorpreso alle decorazioni immaginate dall' arte per sorpassare la natura. Ne dipinge i più ricchi mobili, i quali soli fanno in pittura un *genere* che non attrae ammirazione. Più attraente è tutto l' interno dell' edificio nelle sue decorazioni; lo effigia perciò coll' intelligenza della prospettiva lineare ed aerea, e coll' imitazione più esatta del chiaroscuro. Ma anche questo *genere* d'architettura ha del freddo, ed è perciò poco frequentato. Chi ha voluto esercitarlo con esito, ha scelto chiese gotiche, le quali ammettono una gran varietà di colori e di lumi degradati, specialmente se vi si rappresentano delle cerimonie. Per questa ragione può rendersi interessante anche l' interno d' un palazzo in occasione di qualche festa principesca. Ma il palazzo d' Armida è solitario, e l' artista n' esce fuori:

Poichè passar gli avviluppati calli,
In vago aspetto un bel giardin s' aperse:
Acque stagnanti, liquidi cristalli,
Fior vari, varie piante, erbe diverse.
Apriche collinette, ombrose valli,
Selve, spelonche in una vista offerse.
E quel che il raro e il bello accresce all' opre,
L' arte che tutto fa, nulla si scopre.
.... Sì misto è il colto col negletto.
Son naturali gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par che per diletto.
L' imitatrice sua scherzando imiti.

Ad una tal vista il giovane s' incanta, e si dà al *genere* de' paesaggi.

Ma il giardino d' Armida

è il giardino di Flora, e abbonda di fiori i più scelti. A queste tante grazie della natura ricca l'artista prende il delicato pennello, e abbraccia il *genere* de' fioristi.

Fra l'erbe e i fiori e gli alberi scherzano farfalle, e uccelli, che paiono fiori volanti, e girano in qua in là quadrupedi ec. E questo è un altro *genere* di pittura.

Finalmente tra tante delizie dell'arte l'artista scuopre i *due amanti* che ardono di tutti i fuochi d'amore. Allora l'artista non vede più gli alberi che in masse; le acque e i fiori non gli sono più un oggetto di attenzione, non guarda più il palazzo che da lontano, sente nel cuore le passioni de' belli amanti, e si sforza di rappresentarli. Questo è il gran *genere* della storia.

Ma se qualche pittore alla vista di questa scena non prende per suo oggetto quasi unico la bellezza portata al sommo grado ne'due sessi, e ornata di grazie ravvivate dall'amore, e sfumeggiate dalla voluttà, egli non sarà che un debil pittore del primo de' *generi*. Sarà anchè inferiore, se seguendo le circostanze che il Tasso ha fatto succedere l'una all'altra, non giunge ad esprimer le inquietudini di Armida lasciata dal suo amante, il di lei dolore per la di lui fuga, i suoi sforzi per corrergli appresso, per raggiungerlo, per fermarlo, per intenerirlo e ricondurlo, e i vari gradi di turbamento, di disperazione, e di furore che agitano la sua bellezza.

Se l'artista non sa perder di mira gli accessorii d'un soggiorno incantato, e vuol mantenerne sempre l'idea nello spettatore, gli abbisogna allora un'arte infinita per fare che quegli accessorii non distolgano dall'oggetto interessante. Ma se queste difficoltà lo sbigottiscono, ritorni indietro, si attacchi agli oggetti particolari, e scelga qualche *genere* secondario il più confacente alle sue disposizioni.

I giovani artisti debbono sollecitarsi a prender il loro partito, e rassegnarsi alle volontà della natura, contro di cui non si può lottare con successo. Faccia ciascuno, come nel teatro, il personaggio in cui più riesce: chi non è riuscito a far da re è costretto di grado in grado a far le parti di subalterno. Lo stesso sarebbe in tutti gl'impieghi della società, se ognuno sapesse amarsi. Chi si

sa amare, sceglie qual *genere* che gli è più conforme, e vi riesce sempre con onore.

Chi si attacca al gran *genere* della storia, non disdegni niuno degli altri *generi*.

Molto più sono obbligati i pittori di qualche *genere* a fare dell' escursioni nei paesi che sembrano ad essi vietati. Il ritrattista studi la figura, se vuol ben figurare i suoi ritratti. Studi la figura il paesista, altrimenti i suoi paesi saranno deserti, o abitati da storpi. Così il fiorista farà fiori morti, se non li frappone ad esseri viventi. Tutti i *generi* si avviciuano tanto che si penetrano. Sono come le gradazioni d' un colore, in cui ciascuna partecipa delle vicine. Chi si limita ad un sol *genere* vi resta imprigionato.

GENGA (*Girolamo*) di Urbino n. 1476 m. 1551. Fu posto da fanciullo a' lavori di lana, ma la natura lo volle non artigiano, ma artista. Per il duca d' Urbino egli architettò sul monte Imperiale presso a Pesaro un palazzo con colonnati, con logge, con fontane, con giardini, che era l' ammirazione di tutti. In Pesaro ristaurò il cortile del palazzo, edificò la chiesa di s. Gio. Battista, la più bella di que' contorni. Diede il disegno per il convento de' Zoccolanti di Monte Baroccio, e del Vescovado di Sinigaglia. A Mantova abbellì il palazzo vescovile, eresse la facciata del duomo molto ben intesa. Egli fu anche pittore, e scultore, e intendente di musica, e quel che più importa, amabil uomo. Da lui ebbe onorato principio la famiglia Genga nobile di Spoleto.

Suo figlio Bartolommeo n. 1118 m. 1558 fu anche un buon architetto. Fece in Pesaro un bel palazzo per il duca di Urbino, e vi diede il disegno per il porto che non fu eseguito. Eresse la chiesa di s. Pietro in Mondavio, cosa piccola, ma bella. Egli era anche ingegnere, e in tal qualità andò a Malta, dove diede il modello d' una cittadella, d' alcune chiese, e del palazzo del Gran Maestro. Fu altresì inventor di maschere, e di scene, e dilettante di poesie.

GENIO. Ingegno, immaginazione, perspicacia, ma in gran dose e con giustezza, sono gl' ingredienti del *genio*. Queste proprietà non si acquistano, sono un dono della natura, sono un'organizzazione felice di qualche macchina umana, sono ingenite. Donde *ingegno*.

Questo dono sostenuto da studio continuo e regolare, e da pratica assidua e ben intesa, produce quelle opere grandi d'*ingegno*, che sono sempre ammirate grandemente da tutti.

L' *ingegno* spicca nella composizione: l' immaginazione rappresenta con vivezza gli oggetti; la sensibilità ne sente presto le giuste impressioni: la perspicacia abbraccia gran numero di oggetti, ne vede i rapporti e i legami, co' quali li concatena a tutte le parti della composizione, per farli contribuire all' espressione generale. È l'espressione che costituisce il *genio* nelle arti. Il disegno sarà *ingegnoso* quando sarà espressivo. Così il chiaroscuro, se sarà adattato all' espressione generale per più invigorirla.

L' originalità è un carattere del *genio*: carattere raro quanto il *genio* stesso. Non solo è raro, ma è quasi impossibile esser originale dopo d' avere studiate tante opere d' altri. Bisognerebbe non aver memoria, e senza memoria non si è persona. Trovar in sè solo, e da sè solo cavar fuori cose nuove che in niente rassomiglino alle altrui, non è raro, è soprannatura. L' originalità degli artisti è di nudrirsi delle migliori cose già fatte, digerirle, appropriarsele, come fanno le api che sanno convertir in mele e in cera quel che trovano sparso in qua in là su' vegetali.

Chi si sente dell' *ingegno*, lo metta alla prova di studi lunghi e difficili. Se vi regge, volerà felice a cose grandi. Se si ributta, abortisce. Quanti aborti nella gioventù! Talvolta per difetto di maestri. V' è anche l' *ingegno* d' istruire. Il lodar troppo i vivaci nuoce quanto il riprender i timidi; e più nuoce la mancanza di metodo.

* GENI. Molti se ne veggono negli antichi monumenti, massime etruschi, alati e senz' ale. I più frequenti sono gli alati. Bellissimo quello della villa Borghese.

* GENTILE. Nobile, grazioso, cortese. Nel linguaggio dell' arte, vale per contrario di duro e rozzo, ed anche di gagliardo.

* GEOGRAFIA. Scienza necessaria agli artisti, specialmente ai pittori di storia e di paesi.

* GEOMETRIA. Insegnando questa a misurare l' estensione in tutte le sue dimensioni, forma la base di tutte le arti relative alla costruzione degli edifizi. La prospettiva non è che geometria. — *Geometrica* dicesi la pianta di un edifizio

fatta su di una scala, secondo la proporzione esatta di tutte le parti in lunghezza e profondità.

* GERANO. Macchina, colla quale negli antichi teatri si rapiva in aria un personaggio dalla scena. Siccome *gerano* significa *gru*; e *gru* o *grua* dicesi da noi una macchina per sollevare e trasportare pesi considerabili, si può sospettare una identità tra la macchina antica e la moderna.

GERBIER D' OUVILLY (*Baldassare*) n. 1591. m. 1662. pittore e architetto fiammingo fece fortuna in Inghilterra, dove pubblicò un cattivo libro, *l'Interprete dell'accademia per le lingue straniere, e per tutte le scienze e per i nobili esercizi*. Disegnò archi trionfali per Carlo II. Fece anche un libro su le fortificazioni, e un discorso su le fabbriche magnifiche. Architettò una camera alla porta della famosa scalinata di Jorck sul Tamigi: essa è un quadrato di 35 piedi, e si ha per bella. Egli propose al Parlamento di livellare le strade di Londra, e di ergere una porta sontuosa a Temple-bar. L' ultima sua opera fu *Avviso a' fabbricatori*. Egli avea istituita in Londra un' accademia d' arti, di scienze e di lingue; e chi non era educato in quell' accademia non poteva intitolarsi *gentiluomo*. Sì bell' istituto andò subito in fumo. Le scienze e le arti dovrebbero render *gentile* l' uomo. Spesso lo ir-ruvidiscono, lo insuperbiscono, lo infieriscono, lo atrabilano, e quel ch' è peggio lo impedantiscono. Tutta colpa de' maestri, i quali dovrebbero insegnare con mansuetudine e senza orgoglio. I più gran maestri dovrebbero sapere di saperne poco; essere perciò modesti, umili, e gentili uomini. Il gentiluomo è spesso agli antipodi dell' uomo gentile.

GERMAIN (*Tommaso*) n. 1673. m. 1748. nacque a Parigi, studiò l'architettura in Roma, diede disegni per una chiesa di Livorno, e costruì la chiesa di s. Luigi del Louvre, la quale è di buon gusto, ma ha troppi risalti.

GEROGLIFICO voce greca significante *sacra scultura*. Prima della scrittura alfabetica si effigiavano delle cose per fissare i pensieri fuggitivi. Tutti i popoli hanno avuta la scrittura *geroglifica*, che poi divenne inintelligibile, enigmatica dopo l' invenzione delle lettere. I preti d' Egitto conservarono molto la scrittura geroglifica per riservar a loro soli il segreto dell' impostura ch' era la base della loro autorità.

La pittura e la scultura è una specie di *geroglifico*: ma sialo meno che può; e meno ancora sialo l'architettura. Ciascuna opera si ha da palesar subito per quello che è. E perchè la grand' opera della società umana è in geroglifici?

* GESSO. Calce *solfatica* la quale cotta in fornace e sciolta a guisa di calcina, serve agli artisti e massime agli scultori, non solo per fare forme o cavi, ma ancora per gettare nelle così dette *forme buone* opere di rilievo e di bassorilievo. La materia non debb' essere nè troppo liquida che non abbia consistenza, nè troppo dura che cominci già a far presa, il che dee solo avvenire nella forma, ed allora appunto si cavano i pezzi gettati. — *Gesso da far presa* dicesi quello che si adopera dai muratori. — *Gesso da imbiancatori*, per i Toscani è una specie di pietra detta *spugnoni* forse un carbonato di calce. — *Gesso da oro*. Si fa in Toscana con alabastro calcare, ed altrove con diversi carbonati di calce cotti; e serve per intonaco delle superficie che si vogliono dorare o dipignere. — *Gesso da sarti*. Steatite. Serve ancora a fare i chiari ne' disegni di matita rossa e nera. — *Gesso di Tripoli*. Specie di argilla piuttosto che gesso. Si adopera per dare il lustro alle statue e ad altri marmi. — Il *gesso*, che stemprato coll' acqua e adoperato subito, fa presa, è di uso frequente nelle opere di architettura; s' impiega altresì negli intonachi e negli stucchi

GESSI rappresentazioni fedeli di statue, e di bassi rilievi. Invenzione preziosa. Le belle sculture antiche sono in Roma, a Firenze, a Napoli. E le loro ripetizioni esattissime sono per tutta l'Europa, e ogni artista ne ha in casa sua il fiore. Michelangelo, Raffaello, Pussino debbono la loro eccellenza allo studio delle sculture antiche. Questo studio è adesso molto più facile che allora. Frattanto, artisti eccellentissimi, dove sono l'eccellenze vostre? Forse l'antico è meno pregevole, perchè si è reso comune co' gessi?

Si è trovato qualche inconveniente nello studio delle antichità. Sia. Ma un giovane artista vorrebbe divenire un Pussino co' suoi difetti statuini, ovvero esser senza que' difetti e senza quelle bellezze?

Certamente che il solo studio dell' antico non può dare le freschezze del modello vivente, che diversificano secondo l'età, secondo

le passioni, e secondo tante altre circostanze. Ma chi ha mai detto che lo antico debba essere l' unico e solo studio? Si deve studiare la natura vivente per molte ragioni, e specialmente per il colorito. Ma la natura vivente non dà mai quella vera bellezza di forme, la purità, la grandezza sublime che ci dà l' antico.

Onde i *gessi* sul buon antico vagliono più di tutti i modelli viventi tormentati nelle accademie, i quali non possono dare che attitudini violenti, esagerate e appassite; piene di difetti. Non pare che gli artisti antichi studiassero il nostro modello vivente contorto nel chiuso d' una camera. La loro natura vivente era negli studi, ne' giuochi ginnastici, dove si spiegavano con naturalezza e con leggiadria le più belle forme, e le azioni più espressive, favorite dal clima, e da una costituzione la più felice. Da quella bella natura la bellezza ideale, la sublime bellezza delle sculture greche, e de' loro *gessi*.

Lo studio de' *gessi* è necessario ai provetti. Annibale Caracci era pittore fatto, e andò a Roma espressamente a studiar l' antico. L' antico è indispensabile a' principianti. E come altrimenti giungere alla precisione? La natura vivente è sì mobile da non potersi imitare con esattezza; mentre l' imitatore abbassa gli occhi, il modello respira, nè quegli ritrova più la forma incominciata: lo stesso muscolo nella copia incerta dà movimenti contraddittorii. All' incontro il *gesso* resta sempre immobile, e dà tempo a qualunque correzione.

Chi vuol essere vero artista, deve studiare il bello antico; non potendo aver questo supplisca co' *gessi* facili a procacciarsi.

L' architettura fa uso del *gesso* cotto per cemento. Stemprato coll' acqua, e adoperato subito, fa pronta presa. S' impiega per lo più negl' intonachi, e negli stucchi.

* GETTARE. Versare nelle forme già preparate metallo liquefatto, o cera, o gesso disciolto, o altra simile materia fatta liquida, che nella forma si apprende, e si ritira quindi con tutte le impressioni che nella forma ha ricevute. La bellezza dei getti dipende dalla bellezza dei modelli, nel che si richiede la maestria dello scultore; si richiede inoltre una particolare perizia del gettatore, o fonditore, massime ove si tratti di metalli, per ben conoscere l' effetto che questi

produrranno nel getto. Il maggiore pericolo è quello che il metallo in alcune parti si raffreddi e non giunga a riempiere la forma o il cavo in alcune estremità; e questo era sempre l' oggetto che cagionava alcun timore al celebre *Benvenuto Cellini*: grandissima diligenza deesi pure impiegare, perchè l' aria trovi gli sfiatatoi necessari, disposti ne' luoghi opportuni per la uscita, onde il gétto non rimanga in alcuna parte viziato. *V.* ANIMA, BAVE, BRONZO, FONDERE, RINETTARE, SFIATATOI, METALLO STATUARIO.

GHIACCIAIE e NEVIERE vogliono essere in terreno asciutto, non pietroso nè arenoso, e riparato dal sole. La fossa sia a cono rovescio, profonda 18 piedi in circa, rivestita d' un muro ben intonacato o di legname, o almeno ben foderata di paglia. In giù sia un pozzetto con una graticcia per lo scolo. La copertura di sopra sia piramidale di muro o di stoppia con un canaletto all' intorno che porti lungi le acque. Le porte debbono sigillar bene. Non è bene che le nevi o i ghiacci sieno sotterra; vi si squagliano più presto: onde le *ghiacciaie* si possono fare a pianterreno.

*GHIAIA. Rena grossa con sassatelli entro mescolati. Le pietre piccole menate dai fiumi, che alcuni spacciavano per ghiaia, come dice il *Baldinucci*, non sono che la ghiaia medesima purgata dalla sabbia. Serve per la costruzione e riparazione delle pubbliche vie.

* GHIANDE. Ornamenti ovoidi che si ponevano alla estremità delle vesti.

* GHIRLANDE. Cerchietti fatti di fiori, o d' erbe, o frondi, o altro, che si ponevano anche in capo ad uso di corona. Ornamento frequente tra gli antichi negli altari, nelle patere, nelle porte, ec.

* GIALLO. Colore, secondo il *Baldinucci*, simile a quello del sole e dell' oro. Gli antichi avevano per tipo del giallo lo zafferano, la paglia, ed il giallo o rosso dell' uomo, e quindi nominavano il *croceo*, il *flavo* cereale, o biondo, il *luteo*, ed il *melino*. Il *Baldinucci* accenna tra i gialli inservienti alla pittura l' orpimento, ch' egli crede mal a proposito miniera di zolfo, mentre è un solfato di arseuico, buono per dipignere a tempera; lo stesso orpimento arso o abbruciato, il giallo di spincervino, che serviva per dipignere in carta, il giallo di terra, specie d' ocra

buona a olio, a fresco, ed a tempera, un giallo di vetro che si adoperava a fresco, il giallo di zafferano per la carta, il giallorino per le pitture a olio, come pure il giallo santo. Il giallorino, secondo il *Borghini*, veniva di Fiandra, e credevasi una preparazione di piombo. *Gialleggiante*, *gialletto*, *gialliccio*, *gialligno*, *giallognolo*, *gialloso*, *gialluccio*, sono tutte digradazioni del color giallo.

GIARDINO a orto, a frutti, a vigna, a botanica, a delizia, a niente. Quanti giardini! La natura è il gran giardino che comprende ogni sorta di giardini. La natura ricca d' ogni varietà offre piaceri d' ogni specie, di voluttà, d' una dolce malinconia, d' ammirazione, di stupore, di rispetto, e anche d' un' elevazione maestosa. Chi ha ben osservata la natura, può ricorrere all' arte, ma servirsene discretamente per riunire questi diversi sentimenti e legarli in un insieme. Un buon giardino dunque non è che un cantoncello della natura abbellito dall' arte per rinforzarvi l' effetto naturale.

L' arte non ha mai da contrariar la natura, ha da secondarla. Seguendo la natura, ella presenta vari cantoni, che sono altrettanti caratteri particolari di *giardini*. 1. gai e ridenti. 2. dolci, malinconici. 3. romanzeschi, magici. 4. gravi, sublimi e maestosi.

1. I *gai* e *ridenti* sono composti d' una successione variata di piccole vallette e di alture, di sinuosità e d'ineguaglianze, di praterie, di cespugli, di boschetti, di fiori, di acque e di collinette riunite in una maniera libera e seducente. Le rocche, le montagne, le grandi cascate, i precipizi sono esclusi dal loro ricinto e dal loro punto di veduta. L' incanto è maggiore quanto più gli oggetti *ridenti* sono variati e frammisti. La natura li somministra in sovrabbondante diversità di grandezza, di forme, di colori, e di combinazioni; perciò sono tante volte imitati da' poeti, e da' paesisti.

2. I siti d' una *dolce malinconia* sono più rari nella natura, ma più energici; fissano, assorbiscono. Questi escludono lontananze. Esigono fondi, cespugli, boschi folti che dieno un sordo muggito, acque dormenti nascoste da un mormorio sordo, fogliame d' un verde nerastro, ombra da per tutto con pochi raggi da impedir le tenebre. Un tal sito non è che per certi bisogni del cuore e della

mente, per il riposo e per la solitudine, per ricrearci da' fastidi del mondo.

3. I siti *romanzeschi* o *magici* risultano dallo straordinario che domina nelle forme, ne' contrasti, nei legami. S' incontrano tali siti fra le montagne, fra scogli, e deserti, dove l'attività dell' uomo non è ancor penetrata. Il *romanzesco* fa ammirazione, sorpresa, e un grato stupore, un asilo voluttuoso. Ma l' arte non ardisca imitarlo; è inimitabile. E qual arte può imitare, neppur descrivere la varietà di quelle bizzarrie e de' contrasti? Scogli enormi minacciano di cadere, e hanno una base solidissima sopra caverne oscure, ove penetrano raggi per fare ombre incerte, con tante altre stravaganze che non sono immagiuate che dai romanzisti.

4. I siti *gravi*, *sublimi e maestosi* sono prodotti dalla grandezza e dalla oscurità. Catene di montagne, scogli calvi, o imbruniti, foreste o gruppi di alberi alti, rapidi torrenti, lontananze che presentano l'oceano, tutti questi oggetti più o meno riuniti insieme compongono un sito del genere *maestoso*. Gli effetti sono ammirazione, contemplazione.

Questi caratteri naturali de' siti possono esser rinforzati in varie maniere dalla mano dell' uomo. Un sito *ridente* con una capanna o con una casa campestre, un *malinconico* con un' urna o con un sepolcro, un *romanzesco* con ruine, un *maestoso* con un tempio, guadagnano molto nell' impressione.

L' arte può anche trasformar il carattere d' un sito in un altro carattere. Un sito *malinconico* può divenir *ridente*, se gli si aprono lontananze, se gli si schiariscono i boschi, se si dà più pendio all' acque per renderle mormoranti, e se il silenzio è interrotto dal belamento delle gregge vicine.

Anche un sito insignificante può dall' arte acquistar significanza. Un terreno piano, informe, sterile, brutto, divien *ridente* se si adorna con' un monticello coperto di fiorite zolle, e di arbuscelli gai.

Si può comporre un gran giardino di molti siti d' un carattere deciso; la successione e il legame delle loro impressioni avranno una grand' influenza. Ma l' artista sarà ben attento di non impiegare successivamente, o in una volta que' caratteri che si distruggono o si contraddicono reciprocamente. Gli ha da mettere in

armonia tale, che formino un tutto insieme. Senza unità ogni varietà è opprimente e insignificante. Si ricordi che Paradiso non vuol dir che Giardino.

Più facilmente si possono aver giardini, ciascun de' quali abbia il suo carattere semplice e ben determinato secondo il suo sito particolare. Onde vi saranno giardini soltanto *gai*, altri dolcemente *malinconici*, non saranno altri che *romanzeschi*, nè altri saranno che *maestosi*. La varietà de' siti naturali ha da determinare la varietà dei giardini. L' arte non ha che da uniformarsi alla natura, e secondarla.

Que' buoni cittadini che amano la campagna e il giardinaggio (debbono aver questo amore) leggeranno con piacere l' Hirschfeld, e s'istruiranno.

Un giardino senza carattere ha da essere relativo 1. allo stato de' proprietari, e 2. al destino particolare de' giardini.

1. Il giardino deve prendere il carattere dell' edificio che vi è contenuto o annesso. I giardini reali, imperiali, pontificali esigono estensione, pompa, magnificenza. Le corone e i triregni sono condannati alla magnificenza. I parchi de' grandi ornano il paesaggio, i giardini de' cittadini semplici abbelliscono e arricchiscono i contorni delle città. La Val d' Arno circonda Firenze con un anfiteatro di colline fertili coperte di case campestri e di giardini d' ogni specie: ricrea. Il giardino campestre del cittadino modesto non vuole che modestia, semplicità, e un gradevole in negligenza: la pompa lo avvelenerebbe. Il giardino dei villani non può esser che rustico con erbaggi buoni, e con buoni frutti.

2. Riguardo al destino particolare, ogni giardino ha d' aver il suo carattere proprio.

I giardini pubblici debbono considerarsi come un bisogno importante per gli abitanti delle città. La situazione deve esser all' aperto con lontananze ridenti e gradevoli. L' ombra vi è necessaria in tutte le ore. Oltre i gran vialoni, alcuni stradelli tortuosi conducenti a boschetti, fontane, sedili, qualche statua, praticelli, rivoletti, variano e ravvivano la scena.

I giardini accademici, o aggiunti agli edifici destinati alla cultura delle scienze e all' educazione della gioventù, richieggono una piantagione ridente e gaia. I boschetti consacrati ad Apollo e alle Muse saranno

disegnati caratteristicamente, e decorati di sculture dei valentuomini. Qui hanno luogo le iscrizioni, ma corte, chiare, e con sobrietà. L' ordinanza dell' insieme deve esser semplice, naturale, e nobile, eseguita con gusto e con delicatezza, ma senza spicchi brillanti e senza sontuosità.

I giardini per i bagni, e per gli ospedali hanno d'avere passeggi comodi e asciutti, ben ariosi, con belle vedute, con piante di grato odore, con ombra di gruppi liberi senza umidità. Oltre ai frequenti sedili, vi vogliono anche delle piazzette e qualche sala per riposo e per trattenersi in società.

Niuna nazione si è sfogata tanto a giardini quanto la cinese. L' imperator Tcheou, il Nerone della Cina, 1200 anni prima dell' E. V. se ne fece uno del lusso il più ruinoso, rinchiudendovi campi, monti, montagne, e scavandovi bacini immensi con argini enormi, e con quanto può immaginare un fasto insensato di palazzi, e di piante le più scelte. Questa frenesia ebbe le vicende delle guerre e della pace. Sul finire del terzo secolo prima dell' E. V. l' imperatore ne volle uno del circuito di più di 30 leghe, ripieno d' ogni specie di quadrupedi, di volatili, di acquatici, di piante, di fiori, con edifici d' ogni sorta, con laghi, con canali, con grotte. Lo eccesso crebbe. L' imperator Ou-Tydes Han ne fece un altro di 50 leghe di giro, tutto seminato di palazzi, di case, di gabinetti, di antri, e di scene differenti: vi lavoravano di continuo 30 mila schiavi, e tutto l' impero vi tributava ogni rarità. Il morbo fu epidemico, attaccò tutta la signoria cinese. Si volle lottare contro la natura, e la più aspra renderla deliziosa fin a diroccar montagne. Altri vollero aver un compendio di tutta la natura in un ricinto, ma questo ricinto era quasi d' una provincia. Gl' imperatori cambiarono di gusto; non più natura, ma tutte le arti concentrarono ne' loro giardini. Pitture, sculture, architetture per gallerie, per torri, per saloni, per gabinetti, con tutti gli ornati di legni odoriferi, di marmi preziosi, di porcellane, d' argento, d' oro. Di questi edifici alcuni alti a perdita di vista, altri sospesi su precipizi, quali vicini, e quali lontani in prospettive diverse. Questa magnificenza sotto l' impero di Yang-Ty fu portata a segno, che si suppliva con

foglie e con fiori finti di seta, e con profumi, quando la natura non ne dava. Finalmente queste voragini di tesori si resero disgustevoli, e si studiò d'aver giardini veri di piacere.

Si studiò la coltivazione delle piante, e si giunse a formar dell' erbe in arbusti, e gli arbusti in arboscelli vivaci di belli fiori, con tanta varietà d'avere in un solo spazio tutte le bellezze sparse altrove. Si volle aver ogni mese la primavera. Gli alberi più grandi si ridussero nani di figure bizzarre: fino i cedri e gli abeti si rimpiccolirono ad alcuni pollici di altezza. Le fontane si configurarono in parterri di fiori, smaltati di conchiglie e di sabbia scelta. Boschetti con uccelli de' più canori e di piume le più vaghe. Le solitudini e i precipizi vi divennero spettacolo, e le stesse erbette su cui si cammina furono rimarchevoli per la loro verdura e per il loro odore. *Valli d' oro*, *profumo di primavera*, *parterri d' acque*, *boschi di pesche*, *teatri di matricarie* ec. erano i nomi dei giardini di delizia.

I giardini erano alla Cina quattro secoli fa un articolo di tale importanza, che nel tempo che i Tartari aveano conquistato mezzo impero, una nuova *matricaria* era un grand' avvenimento nella capitale. Si temeva più una tempesta fatale ad alcuni alberi alla moda, che l' invasione d' una provincia. Una disfatta non si sentiva consolandosi in dispute su la preminenza d' un teatro di fiori. Si abbandonavano al soldato tartaro granai, magazzini, e città, purchè rispettasse i giardini.

Finalmente sotto la dinastia de' Ming i giardini si ristrinsero a meri giardini, e si rivolse ogni vigilanza all' agricoltura, base della felicità pubblica, specialmente in una nazione la più popolata del mondo. I giardini dell' imperatore e dei principali dell' impero sono degni di osservazione.

La principal cosa, che i Cinesi ricercano nella situazione de' loro giardini, è salubrità d'aria, fertilità di terreno, bontà di esposizioni, e un misto gradevole di monticelli, di coste, di pianure, di valli, di boschetti, di prati, d'acque, e di ruscelli. Eglino amano di veder montagne dalla parte settentrionale, per richiamarvi il fresco nell' estate. In tutto l'anno vogliono che il sole vi mostri i suoi primi e ultimi raggi. Ma l'evitare che i loro giardini sieno dominati dalle terre

vicine, e aperti agli sguardi della curiosità pubblica, è una picciolezza. Eglino conoscono bene le scene ridenti, le grandiose, le incantate o sieno le romanzesche, e le sanno maneggiar con sorpresa e con diletto.

La grand' arte de' Cinesi è di copiare ne' loro giardini la natura in tutta la sua semplicità. La natura non conosce euritmie, nè livellamenti, nè parterri, nè bacini, o canali regolari. Irregolarità dunque, e varietà sono i pregi de' loro giardini.

Le colline e le coste vi sono quasi sempre coperte d' alberi differenti, piantati ora vicini, ora dispersi, ora isolati. La loro verdura, freschezza, forma, grossezza, altezza, è appropriata alla loro situazione del meriggio, del settentrione, della cima, delle gole ec.

Questa distribuzione fa il capo d' opera del gusto, perchè deve temperare i soverchi aggetti, sostener quel ch' è troppo isolato, nascondere gli strangolamenti, e fare prospettive vicine e lontane. Vi fa spiccare ciascuna stagione. Gli alberi di ciriege e di pesche co' loro bei fiori formano anfiteatro per la primavera; le acacie, i frassini per l'estate; l' autunno ha i suoi pioppi, e i suoi salci a rami pendenti; e l' inverno cedri, cipressi, pini. Arboscelli per i pendii, e arbusti aggruppati nei precipizi di scogli.

Le vallette sono tanti paesaggi ridenti, variati quanto più vario è il loro ricinto irregolare e tortuoso. Quanto più vasto è un giardino, più vallette ha, l' una differente dall' altra. I passaggi vi sono sì negligentemente trattati che ogni scoperta fa sorpresa. I cangiamenti delle stagioni accrescono l' incanto con praterie smaltate di fiori, con campi coperti di messe, con pezzi di terra lavorata, con fossi bordati di cespugli. Bestie, e uccelli d' ogni specie ravvivano le scene. Se s' incontra qualche quadro o bordura di fiori coltivati, si ha per una licenza. I Cinesi non vogliono brillante di decorazioni studiate. Il loro studio è di ravvivare i giardini colle acque.

Se la sorgente d' un ruscello è elevata, e domina una valle, lo fan cadere per rupi in cascate che si sperdono per ricomparire dove meno si pensa. Si servono d' ogni pendio per le cascatelle rese più strepitose con chiuse, condotte a precipizi. Non mai figure regolari ne' bacini d' acqua e ne' rivoli, perchè la natura non conosce questa regolarità europea. Il corso d' un ruscello in un giardino è uno

spettacolo de' più dilettevoli per le sue cadute, per i suoi frangimenti, per i suoi errori, per i suoi giri: è la vera immagine delle variazioni della vita.

Gli ornamenti delle acque sono sabbie, ciottoli, conchiglie, cristalli grosse pietre, scogli, terre, erbette, giunchi, canne selvatiche, tutto disposto naturalmente senza affettazione d'arte. Isolette di prati o di verdure, argini, chiuse, ponti rustici d'ogni forma, campi affondati, terre aride, sabbie, fossi, piccole siepi, grotte, antri, gabinetti di stoppie, di foglie di palme, altri di grau sassi, tutti di forma differente, ma gaia e campestre. Per i monticelli precipizi, gole, terrazze, belvederi, rampe e scalini in agresto naturale, ma proprio e grazioso. Da per tutto ammassi di rocce, di petrificazione, di fossili d'ogni forma e d'ogni colore seminati qua e là come dalla mano dell'azzardo.

Essendo caldo il clima della Cina, gli abitanti mettono spesso il giardino sott'acqua, nè vi compartiscono che isolette e scogli. Molini, macchine idrauliche e barchette sono per i laghi, e per i canali.

Hanno edifici d'ogni genere. Saloni con volta rappresentante il cielo di notte traforata d'una infinità di finestrine di vetro colorato figuranti la luna e le stelle. Talvolta il soffitto è incrostato di fiori, e talvolta ha fontane che lo mettono in acqua, in cui nuotano isolette ornate di mense e di orchestre per festini. Sì fatti edifici sono per l'estate: ogni stagione ha i suoi. L'autunno ne ha de' ruinati, romitori, ospedali per i vecchi e fedeli domestici che passano in pace il resto di loro vita fra' sepolcri de' loro padri.

Osservatorii astronomici, tempietti, archi di gloria, colossi, e statue d'ogni fatta sono in qua in là con tal gusto che abbelliscono ogni punto di vista senza alterar l'insieme. Per quanto un gran giardino abbia delle fabbriche, non se ne veggono che due o tre; ma si resta sorpreso quando da un certo sito si scuoprono tutte. Il piacere cresce allo scoprire gli oggetti che sono fuori del distretto. Eglino sanno trarre tutto il vantaggio dell'esterno.

Se i Cinesi sono tortuosi, non perciò rigettano le linee rette ne' terreni uniti. Sembra loro assurdo che una strada serpeggi, quando si può andar dritto. L'uomo quando può va dritto, ma non sempre può.

Si confronti ora questa

naturalezza, ch' è pure artefatta, colla naturalezza dei giardini d' Europa tirati a cordoni, a linee eternamente regolari, pettinati che mostrano sempre l' arte, e si vedrà chiaro che il metodo cinese è degno d' esser da noi imitato. Il vero metodo è prender la natura per modello, e non cercare che quelle decorazioni che fanno le delizie de' soggiorni campestri.

Il giardino deve esser adattato al clima, al sito, al suolo del paese: è una puerilità voler un giardino inglese, turco, cinese, o tutti tre insieme. Le fontane sono belle in Italia, ma in Olanda accrescerebbero più l' acquosità. Un Danese può farsi un casino sul lido del mar glaciale? Nè lo Spagnuolo si darà pena di chiuder in giardino gigli, aranci, lauri, rose, e tante belle piante aromatiche, che da per tutto vi sono spontanee.

GIBBS (*Giacomo*) costruì nel 1747 in Oxford la libreria Radicliffe, per cui il Dottor Gio: Radicliffe lasciò 40 mila lire sterline. Ella è una rotonda, che ha un basamento rustico con porte e con nicchie, su cui s' erge un colonnato corintio di colonne binate, con due ordini di finestre alternate con nicchie: il cornicione ha al disopra una balaustrata arricchita di vasi; e finalmente vi campeggia una cupola svelta e semplice. L' interno ha molti comodi nel piantarreno; e sopra è una gran sala rotonda con pilastri ionici, frai quali sono disposti i libri in due ordini. Di quest' opera Gibbs pubblicò una descrizione, come facevano gli artisti antichi, e come dovrebbero fare i moderni. Egli pubblicò anche un grosso tomo di disegni delle opere, fra le quali è il tempio di s. Martino in Londra.

GIL (*Gio:*) diede il disegno per la cattedrale di Salamanca, e fu approvato da quattro architetti primarii, che furono, Alonzo di Cobarrubias architetto di Toledo, Maestro Filippo di Siviglia, Gio: Badaios di Bargos, e Gio: Balleso. La chiesa è a cinque navi con colonne, e tutta è a volta di pietra di taglio, con una gran torre. Suo figlio Rodrigo Gil la cominciò nel 1513, e fu proseguita da Gio: Rivera Rada architetto di fama, che fece la chiesa di Segovia molto rassomigliante a quella di Salamanca, se non che questa è più semplice, e si risente del greco.

* GIGANTESCO. Dicesi *gigantesca* una figura

allorchè è di una grandezza smisurata. Egli è dunque questo un vizio delle proporzioni, perchè non dicesi *gigantesco* un colosso, il quale debb' essere veduto da lontano, e non diverrebbe *gigantesco* se non fuori del suo punto di veduta. Si dice tuttavia alcuna volta, che una figura *giganteggia*, sebbene non si riconosca alcuna esagerazione nelle sue proporzioni naturali, solo perchè primeggia nella composizione, e si fa distinguere sopra tutte le altre. *Gigante* è uomo grande oltre il naturale uso.

*GIMNOPODJ. Scarpe delle femmine greche, le quali lasciavano nuda una porzione del piede.

* GINECEO. Parte della casa destinata alle femmine presso i Greci. Dicesi ora di qualunque collegio o conservatorio di femmine e di fanciulle.

* GINNASIO. Voce greca al pari delle due precedenti, divenuta però tra noi di uso comune. Edifizio pubblico de' Greci nel quale si istruiva la gioventù in tutte le arti della pace e della guerra, e specialmente negli esercizi di corpo, detti perciò ginnastici, e talvolta atletici. *Vitruvio* ha descritto alcuno di questi edifizi; ma la loro distribuzione variava sovente secondo le circostanze. Ora quel nome si attribuisce d' ordinario alle pubbliche scuole, nelle quali s' insegnano le umane lettere ai giovanetti.

* GINOCCHIO. Se questa parte dee esser bella, debb' essere leggermente indicata in disegno, in pittura, e più ancora nella scultura, tanto per ciò che riguarda il collocamento o la giuntura delle ossa, quanto per la loro articolazione medesima. Questo si osserva nelle belle statue greche, specialmente nell' Apollo Saurottono, altre volte della villa *Borghese*, ed in un Bacco della villa *Medici*. Si dice che rare volte le ginocchia sono ben fatte nelle opere dell' arte, perchè rare volte veggonsi com' essere debbono nella natura ed anche nei giovani; egli è dunque questo uno de' casi, in cui scegliere si dee nella natura il più bello, come appunto fecero i Greci in quelle statue.

GIOTTO m. 1334 da fanciullo guardava pecore nel contado di Firenze, e si divertiva, come fanno tanti ragazzi, a disegnar su pietre o in terra qualche soggetto che più gli piaceva. Cimabue lo vide, lo educò lo istruì; e Giotto riuscì pittore e architetto. È di suo disegno il campanile di s. Maria del Fiore in Firenze.

Dipinse in Napoli, dove il re Roberto volle da lui un quadro del regno. Giotto gli dipinse un asino imbastato, che fiutava un altro imbasto nuovo, facendo sembianza d' averlo in cambio di quello che avea indosso, Il Re trovò giusta l' idea del pittore, applicabile a tutti i popoli.

GIOVANNI da Pisa figlio e discepolo di Nicola da Pisa, fu un buono scultore e architetto del secolo XIV. Architettò nella sua patria il Campo Santo, vedi *Cimitero*. Il Napoli per ordine di Carlo I. d' Angiò costruì il Castel Nuovo, e la chiesa di s. Maria la Nuova. Operò molto in Perugia, in Arezzo, in Orvieto, in Pistoia. L' opera sua più magnifica è la facciata del duomo di Siena. Facciata delle più trite di ornati; ha tre porte frapposte a colonne spirali, fettarelle di pilastri con un inzeppamento di capitelli, cordoni con triangoli a merletto che vanno a tagliare un aborto di cornicione, due pilastrini con cavalli e con buoi; un campanile di colonnette, di pilastrucci, di finestrucoli, di piramidi, di guglie, di torrette, e tutto in merletti e in bambocci. Questo è nel mezzo. Ai fianchi sono altri campanili più alti con fronti triangolari merlettate e con statue in punta. E chi ha lena dirne di più? Agli estremi della piazza pensile sono due colonne di granito con Lupe, arme della città. L' interno è a tre navi a croce greca, lungo 410 palmi, e largo 245. Le colonne vi sono a fasci, ciascuno di 4 colonnette, e così altissime che il loro capitello si va a perder nel cornicione. Gli archi erano di sesto acuto; ma per un malinteso abbellimento si sono fatti circolari, e frontespizi circolari si son posti ai tabernacoli. La smania di rimodernare le cose antiche, è come metter una donna vecchia alla moda.

GIOVENTU'. La bellezza è in ogni età, ma il suo trono è nella *gioventù*: qui è il trionfo dell' arte.

La dolce unione delle forme *giovanili* produce quella perfetta armonia che consiste nella riduzione di molti oggetti all' unità. Le forme della gioventù sono variate, ma si uniscono le une alle altre con passaggi sì dolci che son quasi impercettibili. Quindi il disegno delle forme giovanili è ben più difficile di quello delle forme dure e risentite d' un uomo vigoroso, o di un vecchio, le cui ruine offrono tracce profonde della strage del tempo.

In un corpo fortemente

muscoloso si può arbitrare qualche esagerazione. Ma in un bel *giovane* non è permessa alterazione alcuna: tutto vi è preciso.

L'artista mostra più il suo sapere nelle figure robuste; ma nelle *giovanili* si vede s'egli ha sentimento della bellezza. Il Laocoonte è un'opera più dotta dell'Apollo, ma l'Apollo è opera d'un cuore più bello. Si veggono su la terra alcuni uomini che si accostano al Laocoonte; ma il modello d'Apollo pare preso nel cielo.

Gli artisti moderni possono riuscir bene a copiare in una pietra qualche bella testa fortemente espressa, e farla passare per antica; ma la copia d'una giovanile bellezza ideale si scuopre subito per copia.

* GIRANDOLA. Riunione di razzi disposti circolarmente in una cassa, o in un tavolato, i quali, prendendo fuoco tutto ad un tempo, formano nell'uscire una specie di fiocco, e quindi una pioggia di fuoco tutto all'intorno. Questo si eseguisce ancora ne'giuochi d'acqua, facendosi uscire l'acqua circolarmente con impeto, cosicchè l'aria, che esce contemporaneamente, produce un romore imitante quello del fuoco d'artifizio succennato.

GIUDIZIO. Non si raccomanda altro, *abbi giudizio*, e pochi ne hanno; e spropositi a bizzeffe.

Per aver giudizio, bisogna acquistarlo. Si acquista coll'osservare un oggetto in tutte le sue parti, esaminarlo con attenzione, confrontare le sue parti fra loro, e il tutto insieme con altri oggetti consimili e dissimili. Il risultato di tutte queste osservazioni, di tutti questi esami, e di tutti questi confronti, è quel che si chiama *giudizio*.

Se il *giudizio* si acquista coll'applicazione, l'applicazione con quali mezzi si acquista? Coll'assuefarsi per tempo a riguardar gli oggetti con attenzione e con metodo.

Dunque per aver giudizio vi vuole una buona educazione. Questa è la gran fonte d'ogni bene, e anche d'ogni male. Tutto ciò non basta ancora. Vi vuole un dono della madre natura, una buona *organizzazione*.

Dunque avrà più giudizio chi sarà meglio organizzato e educato con metodo per osservar attentamente, esaminare, e paragonare un oggetto qualunque in tutte le sue relazioni.

L'artista che vorrà esser *giudicato* favorevolmente dagl'intelligenti, sarà il primo a *giudicar* severamente la sua opera. *Giudicherà* se

il soggetto è interessante, quali figure vi debbano entrare e quali no, in quale disposizione debbano essere per concorrere tutte all' espressione generale, all' unità. Giudicherà quali lumi, quali colori, quali accessorii convengano. E dirà spesso: *e tu come entri qùi? marcia; favorisca quest' altro; neppur tu vi stai bene; quell' altro sì*. Ma questa scelta è tutta ancora entro la sua testa. Se egli adoperasse la mano per buttar giù quel che gli detta la fantasia, senza aver prima *giudicato*, non farebbe che strambotterie, le quali non sono rarissime. Spesso si fa senza pensare a quel che si fa. E gli amatori, e i curiosi, e i dilettanti trinciano giudizi senza cognizione di causa, cioè senza *giudizio*.

GIULIO ROMANO di casato Pippi n. 1492 m. 1545 il più eccellente pittore della scuola di Raffaello. Vedi *Scuola*. Fu anche grande architetto. In Roma egli fece villa Madama, villa Lante a s. Pietro Montorio, la chiesa della Madonna dell' Orto, il bel palazzo Cicciaporci a Banchi, il palazzo Cenci a s. Eustacchio. In Mantova egli operò molto: v' è famoso il palazzo del T, il palazzo a Marmiruolo, ingrandì e rimodernò il palazzo del Duca, ristaurò la chiesa di s. Benedetto, riedificò il duomo, fece una casa bizzarra per se; costruì argini, e vi fece tante opere insigni, che il cardinal Gonzaga diceva che Mantova apparteneva a Giulio. Il duca fece un editto che niuno potesse fabbricare senza il consiglio di Giulio Romano. Il suo gusto architettonico fu veramente dei più sodi e semplici. Il suo disegno per la facciata di s. Petronio in Bologna è molto ben inteso: è ad un sol ordine, d' un certo fare tra il gotico e il greco per meglio adattarsi a quella chiesa.

* GLADIATORI. Si citano tra le belle statue il *Gladiatore Borghese* ed il *Gladiatore morente*. Ora si pretende che que' supposti gladiatori siano due guerrieri, e probabilmente lo saranno. Ma quelle statue sono bellissime statue.

* GLAUCO. Colore verd' azzurro, simile a quello dei flutti del mare. Gli occhi di *Minerva* sono di quel colore secondo *Omero*.

* GLIFI. Membra degli ornamenti. *V.* TRIGLIFI.

* GLITTICA. Arte d' incidere in pietra dura. Dai primi tratti incisi sulle pietre tenere, e forse dalle iscrizioni lapidarie, nacque

l'idea di formare lavori più durevoli sopra pietre più resistenti; e quest'arte, estesa forse al rame ed al ferro per l'uso di trarne impronte, condusse all'idea della monetazione. Il principio di fatto è il medesimo, se non che i metalli possono attaccarsi col bulino, e le pietre dure non possono essere lavorate se non col diamante, o colla polvere di diamante applicata ad alcune picciole rotelle di diverse forme, mosse da un tornio che dicesi dagli incisori *castelletto*.

Sulle gemme e sulle pietre dure si lavora tanto in incavo, quanto in rilievo: con questo secondo metodo formansi i cammei; le pietre lavorate col primo metodo diconsi *pietre incise*. La scienza che insegna a conoscere queste pietre dicesi *glittografia*.

La *glittica* propriamente detta si è estesa talvolta ad altre materie, oltre le gemme e le pietre dure. Si sono eseguiti lavori dello stesso genere sul corallo, sull'avorio e sulle conchiglie, specialmente sulla margaritifera, detta madreperla, sul nautilio concamerato, sulle veneri, sulle came e su di alcune cipree o porcellane; ma questi lavori sono moderni. Si citano alcune schegge di sicomoro incise dagli Egizi con simboli e geroglifici; e picciole figure, o cammei sono stati fatti in gagate ed in succino, che più probabilmente appartengono alla scultura, che non alla glittica. Non così dee dirsi della ematite, della calamita, della malachite, che gli antichi lavorarono più volte nel modo medesimo delle pietre dure; e miste con queste trovansi alcuna volta pietre argillose, o magnesiache, che gli antichi promiscuamente adoperarono colle selci, come il lapislazzuli ed alcune pietre ollari. Tra le pietre selciose adoperarono più sovente l'agata, il calcedonio, la plasma di smeraldo, la sardonica, la corniola, la giada, i diaspri, ed alcuna volta incisero anche sul basalte. L'enumerazione delle pietre impiegate a quest'uso dagli antichi trovasi nella *Litologia del museo Borgiano del Signor* Wad.

Sebbene noi non abbiamo chiare indicazioni dei metodi tenuti dagli antichi in questi lavori, tuttavia avvi motivo di credere che essi conoscessero l'uso della punta di diamante, che serve ad attaccare qualunque pietra selciosa, ed anche il tornio che si usa al presente colle rotelle di rame o di ferro, che probabilmente sono indicate da Plinio coi nomi di *ferrum retusum* e di *terebra*. Il *naxium*, che essi usavano talvolta invece della

polvere di diamante, che si adopera al presente, non era già un' arenaria polverizzata, come hanno creduto vari scrittori, e tra gli altri il sig. Mellin, ma era uno smeriglio che si traeva e si trae ancora dalle isole dell'Arcipelago. L' *ostracite*, che ora dicesi *osso di sepia*, serviva loro per dare a que' lavori il pulimento.

Per fare un cammeo, o altro lavoro in pietra dura, si comincia dal tagliarla in forma rotonda, o ovale, che è la più comune, giacchè gli antichi non usarono la quadrangolare, nè la romboidale; si abbozza quindi il lavoro, i cui contorni sono talvolta disegnati colla punta di diamante, e si finisce l' opera col tornio e colle picciole ruote, presentando di mano in mano la pietra attaccata colla pece in cima ad un bastoncino all' azione della ruota, che aspersa di polvere di diamante umettata, gira con grandissima velocità, e rode e consuma anche le pietre più dure, come i rubini, gli zaffiri e le altre pietre orientali. Per ultimo si puliscono il rilievo e l' incavo, e così pure il fondo; operazione che gli antichi facevano forse talvolta con una specie di punta, il che più non si pratica al presente. I moderni incisori affidano sovente l' operazione del pulimento ad altri artefici.

Incisi in pietra trovansi soggetti di ogni sorta, deità, eroi, principi, uomini celebri, animali, piante, segni geroglifici ed astriferi, e moltissimi altri simboli che alcuni hanno creduto stemmi, o insegne di famiglie. Sovente si sono ricopiati sulle pietre incise i monumenti più celebri di quel tempo, i tipi di molte medaglie, e forse molte statue perdute. Nasce quindi il vantaggio grandissimo che lo studio delle pietre incise arreca non solo agli artisti, ma anche agli eruditi, agli antiquari, e specialmente ai coltivatori della numismatica.

Si crede da alcuni che gli Egizi sieno stati i primi ad intagliare le pietre dure, ed alcuni dei loro scarabei mostrano certamente di essere di una remota antichità. Si pretende che nell'India siensi pure trovate pietre anticamente incise con caratteri sanscritti; egli è però assai difficile il portare un giudizio sull'antichità delle pietre che presentano solo l'impronta dei caratteri, e le pietre figurate, che si sono trovate nell' India, potevano essere colà trasportate dall'Egitto e dalla Persia. In Persia era certamente antichissimo l' uso degli anelli, che servivano di sigillo; ed

i cilindri incisi de' Persiani sono forse tra le pietre incise più antiche che si conoscano. Secondo Erodoto, incidevano in pietra anche gli Etiopi, e forse quell' arte non fu del tutto sconosciuta anche agli Ebrei, se essi lavorarono le pietre del loro razionale.

Incerta è l' epoca in cui la glittica fu praticata dai Greci; secondo Plutarco, gli anelli signatorii dovevano essere in uso avanti la guerra di Troia. Gli Etruschi ancora incisero in pietra dura ne' tempi più antichi, e ne fanno fede alcuni de' loro scarabei. Alcune pietre de' Greci portano il nome dell' incisore, il che ha servito a stendere catalogo dei loro artisti in questo genere; avviene però sovente che i nomi sono stati applicati posteriormente, affine di dare alla pietra maggior merito e valore. Più genuine sono in questa parte le pietre etrusche, nelle quali molte volte si è scritto il nome del personaggio rappresentato.

Si trovano alcuni cammei lavorati dagli antichi di straordinaria grandezza, alcuna volta si sono lavorati collo stesso metodo de' vasi, o delle tazze; tale è la celebre tazza di Capo di Monte. Il merito dei cammei viene singolarmente accresciuto, allorchè la pietra offre alcuni strati di diversi colori, dai quali l' incisore ha saputo trarre profitto per variare i colori e l' aspetto delle figure e del fondo, o anche delle diverse parti delle figure medesime, come dei capelli, dell' armatura, delle vesti; e per questo si è fatto in tutti i tempi grandissimo conto dell' onice, o sia dell' agata stratificata, e si è cercato alcuna volta di supplire coll' arte ai colori che la pietra naturalmente non aveva, il qual genere di artifizio non era forse incognito agli antichi. Quelle picciole onici che hanno un velo turchino sul fondo nero, e delle quali gli antichi lavorarono grandissima copia, appartengono probabilmente a quella sorta d'artifizio; giacchè non si trovano pietre di questa natura; ed alcuni moderni, tra i quali il Natter, hanno scoperto il modo di dare col fuoco uno strato bianco superficiale alle più belle corniole.

L' arte d' incidere in pietra dura, coltivata dai Romani, sebbene Greci fossero per la maggior parte i loro glittografi, fu soggetta alle vicende medesime di tutte le altre arti del disegno; cadde colla decadenza dell' impero; si sostenne languente, e si accostò quindi

alla barbarie ne' secoli dell' impero greco, e risorse in Italia allorchè risorsero la pittura e la scultura. Molto si operò in questo genere di lavori nel secolo XVI, ed i cammei di quel secolo hanno un carattere tutto particolare, perchè sebbene generalmente fosse corretto il disegno, tuttavia si aveva maggiore riguardo alla minutezza del lavoro, al finimento, e specialmente agli accessorii, che non alla grandiosità del soggetto principale. Nel secolo XVIII. giunsero artisti ad emulare gli antichi, e tra questi il celebre Giovanni Pichler; nè mancano al giorno d'oggi incisori in pietre dure che degni sono di grandissima lode. Il ramo però, in cui si sono grandemente distinti, e continuano tuttavia col maggior valore i moderni, e quello dell' incisione delle medaglie e delle monete, che non lascia alcuna cosa da invidiare all' arte degli antichi.

* GLOBO. Nelle antiche medaglie si vede frequentemente, come simbolo del potere, talvolta semplice, talvolta radiato, talvolta sostenente una vittoria.

* GLOBULI, o GLOBETTI, diconsi que' piccioli segni rotondi che veggonsi sulle frazioni degli assi romani, e che servivano a dinotare il numero delle once, o dei dodicesimi dell' asse, che quella moneta conteneva. Si veggono ancora su di alcune medaglie d' argento e di bronzo della Sicilia.

* GLORIA. Si dà questo nome ad una riunione di angioli, di santi, di raggi luminosi e di nubi, che si dipingono in alto, in un cielo aperto, o intorno al Padre Eterno o al nome di Dio, o al di sopra di qualche mistero o di altra sacra rappresentazione. Questo nome è tutto italiano, ed il sig. *Millin* s' inganna, credendo che per *gloria* s' intenda quello splendore di cui si circondano gli angioli, rappresentati in alcuna loro funzione, affine di distinguerli dai mortali. Quel segno o circolo di splendore dicesi *nimbo*. Le *glorie* sono quegli accozzamenti (sovente bruttissimi) di ali, di nubi e di teste da bambocci che si veggono nella parte più alta di alcuni quadri, dei quali se non altro guastano l' unità, o nelle volte di alcune chiese, ove non eccitano nè sorpresa, nè ammirazione, nè rispetto. Peggio ancora se fra gli angioli si è posto alcun santo in gloria!

* GLUTINE Materia viscosa atta a collegare uno con altro corpo.

* GNOMONICA. Da *Vitruvio* l'arte di delineare gli orologi solari viene riguardata come una delle parti della architettura, il che prova che gli architetti in quella età riunivano tutte le cognizioni matematiche e quelle ancora della astronomia. Forse ancora nacque questa osservanza dall'uso radicato presso gli antichi, che gli obelischi, le piramidi, le colonne erette in mezzo alle piazze, servivano di gnomoni, come anche in Roma fu praticato nel collocamento dell'obelisco celebre di *Augusto*, sul quale scrissero il *Bianchini*, il *Kirchero*, lo *Stuart* ed altri molti. Divenne forse perciò la gnomonica parte della architettura; ed ora se non altro è necessario che l'architetto conosca i principii onde orientare bene un edifizio, del quale gli sia lasciata libera la costruzione ed il collocamento.

* GOCCE, GOCCIOLE, o CAMPANELLE. Membra degli ornamenti dorici che si pongono sotto i triglifi. Queste hanno forma di piramide, di superficie piana e quadrangolare; e sportono in fuori a foggia di gocciole d'acqua cadenti dai triglifi medesimi. Da alcuni diconsi ancora *chiodi* e *pere*.

* GOCCIOLATOIO. Parte del cornicione, così detta dal suo ufficio, che è quello di far cadere l'acqua dalla parte superiore. Questo membro si fa più o meno aggettato, secondo la natura degli ordini. In qualunque cornice sta sotto la gola rovescia.

* GOLA. Membro degli ornamenti. Distinguesi in gola *diritta* e *rovescia*, l'una e l'altra composta di due archi di cerchio, uno opposto all'altro. La gola diritta dicesi anche *sima* e *goletta*.

GOLDMAN (*Nicola*) n. 1623 m. 1665 tedesco autore di opere d'architettura, inventò il modo di descrivere la *voluta ionica*.

* GOMITO dicesi l'angolo della muraglia ottuso.

* GOMMA. Succo vegetabile mucilagginoso, che si scioglie nell'acqua, e conserva la sua trasparenza, massime quello conosciuto sotto il nome di gomma arabica, o del Senegal. Serve sovente ai pittori e miniatori per temperare i colori.

* GORGONE. Le teste della *Gorgone* e di *Medusa*, frequenti negli antichi monumenti, ritenute anticamente per amuleto contra gl'incantesimi, non servono ora se non come ornamenti in alcuni medaglioni.

GOTICO è una rozzezza introdotta nelle arti dopo la

ruina dell' impero romano distrutto da' Goti, e perciò detto *gotico*.

La rozzezza e la magrezza delle forme costituiscono il carattere della scultura *gotica*. Per la pittura convien a questi vizi aggiungere i toni crudi, i colori interi, e la dimenticanza assoluta della natura. Figure corte e senza moto, morte; capelli grossolani, panneggiamenti inflessibili; alberi non alberi, ma bastoni con alquante foglie in cima.

Sì fatte sculture e pitture paiono dell' infanzia dell' arte, e forse tali saranno state anche ne' primi tempi di Grecia.

Di questa secchezza si vede ancora qualche resto in Leonardo da Vinci, nel Perugino, e nelle prime opere di Raffaello. Ma si conosce meglio nelle miniature dei vecchi manoscritti.

Michelangelo fu il primo che interamente lo abbandonò; ma da un difetto passò ad un eccesso. Per isfuggire la magrezza *gotica*, caricò le forme; per evitare l' inflessibilità, eccedette i movimenti; se prima niuna rappresentanza di muscoli, egli espresse fortemente fino i muscoli oziosi. Abborrendo un vizio s' incorre nel contrario: questo è il procedere ordinario dell' uomo e questa è l' unica scusa per Michelagnolo: magra scusa.

L' architettura detta *gotica* d' una leggerezza la più ardita, tutta traforata e merlettata, ha le sue bellezze. Se ne attribuisce l' invenzione ai Saraceni. Infatti imita quelle coperture d' alberi fronzuti che sono proprie de' paesi caldi; ma sono altresì proprie de' paesi freddi abbondanti di selve e sprovisti di pietre.

GRACILE è il vizio dello svelto.

Il *gracile*, il magro, è accompagnato da secchezza e da durezza; perchè volendo pervenire alla leggerezza si toglie alle differenti parti più di quel che richiede l' eleganza, e si perdono quelle linee ondeggianti che esprimono il moto. Così il gotico è *gracile* e duro.

Si può impiegar il *gracile* soltanto dove il soggetto richieda espressamente un *gracile*.

GRADAZIONE è in qualunque opera una differenza graduata in ciascuna delle sue parti per giunger finalmente al più alto grado della composizione. In qualunque opera dell' arte è necessaria la *graduazione*, dacchè la natura la mostra da per tutto.

Nella disposizione delle figure e de' gruppi il più importante punto è la degradazione:

da questo dipende la chiarezza del soggetto. Per condurre l' occhio dello spettatore sul personaggio principale della scena, convien che tutti i gruppi e tutte le figure glielo conducano per i gradi de' loro piani; delle loro forme generali, e delle loro azioni. Si guardino attentamente le opere de' buoni artisti, e vi si ammirerà l' osservanza della *gradazione*.

Si richiede *gradazione* nelle forme della composizione, e nelle forme di ciascuna figura. Le forme del corpo umano sono d' una gradazione sensibile, come si veggono in Raffaello, e nelle squisite sculture antiche. Il corpo di Laocoonte, di Antinoo, di Venere, di Giove ec. mostrano in qual proporzione di gradi una forma deve condurre ad un' altra. La *gradazione* d' una forma risentita ad una delicata, e alternativamente dalle dolci alle maggiori, produce la giustezza de' contorni indicanti l' età, il sesso, il carattere, e l' azione delle figure. Si osservino le nozze di Psiche rappresentate da Raffaello nella Farnesina. Vi si riconoscono tutte le differenze de' caratteri; da Ganimede semplice e naturale si arriva alla maestà terribile di Giove, e da Flora ridente fino a Giunone sostenuta; quanti generi di bellezze!

Lo stesso magistero di *gradazione* si ammira nelle espressioni di Raffaello. E dove non la si ammira? La si trova da per tutto. E da per tutto si ha sempre a trovarla, nella *disposizione*, nelle *forme*, ne' *caratteri*, nelle *espressioni*, ne' *movimenti*, nelle *pieghe* delle vesti, nelle *tinte*, ne' *toni* ec. Nel colorito la natura fonde le tinte con passaggi insensibili: non mette su la pelle d' una persona sana macchie separate di differenti colori le une a canto alle altre; ma vi sparge tale varietà di toni, che l'occhio più sottile non può scoprirne nè il principio, nè il fine.

La *gradazione* nelle diverse parti dell' arte serve a condurre per gradi da un punto all' altro fino allo scopo interessante prefisso dall' autore. Questo è ben differente dalla *varietà* che ammette tutto, purchè niente si rassomigli. La *gradazione* mette accordo fra gli oggetti differenti. Ella è ponderata, e a giusti passi va alla perfezione.

* GRADI. Ordini che servivano di sedili negli antichi teatri. Il numero loro variava secondo la grandezza dell' edifizio, il numero presuntivo degli spettatori

che doveva contenere, e le idee dell' architetto. Anche il *Boccaccio* parlò dei *gradi* nei teatri disposti *dalla sommità infino all' infimo - Gradi*, o scaglioni diconsi quei membri delle scale i quali, fatti di materia solida e piana al di fuori, si pongono l' uno sopra l'altro in modo che la loro serie formi un piano inclinato, acciocchè per essi si possa salire e scendere comodamente.

* GRADINA. Ferro piano a foggia di scarpello, con due tacche: serve agli scultori per andare lavorando con gentilezza le loro statue, tratteggiando i muscoli e le piegature de' panni, finchè poi con un ferro pulito, levati i segni della gradina, ripuliscono con lime torte e sottili, e danno morbidezza e perfezione all' opera loro.

* GRANA. Nome dato alle galle o coccole, colle quali si tigne in rosso, ed altrevolte formavasi lo scarlatto, onde si diceva *tinto in grana*. *V.* COCCO.

* GRANAIO. Parte più elevata della casa, ove si collocano le granaglie, la paglia, il fieno; ecc. *Vitruvio* distingue molte specie di granai, e gli architetti romani, per quanto apparisce, ponevano grandissima cura a questo genere di fabbriche; alcune, secondo il *Boissard*, avevano fino a 150 camere; erano questi granai, o magazzini pubblici. Luoghi asciutti, esposizione a tramontana, pavimento di mattoni, volta al di sopra, lontananza dalle scuderie e dai depositi di letame, mura ben intonacate, ventilatoi; ecco le avvertenze che gli antichi usavano, e che dovrebbero praticarsi anche dai moderni.

GRANDE. La moltiplicità delle parti, delle azioni, degli ornamenti, degli accessorii, è sempre in qualunque opera contraria al *grande*. Il *grande* è semplice, e tende all'unità dell' effetto.

La semplicità deve osservarsi in tutto, nella composizione, nella distribuzione, nelle attitudini, ne' moti, nelle espressioni, nel disegno, nel colorito. Allora lo spettatore scorre il suo sguardo con facilità, trova riposo, fissa la sua attenzione, e comprende piacevolmente l' oggetto dell'azione principale. All'incontro tutto quel ch' è complicato, e sopraccaricato, si allontana dal *grande*.

La *grandiosità*, lo stile *grande* è scegliere parti grandi e principali, e omettere le piccole e le medioeri. Il viso dell' uomo è composto di fronte, di sopraccigli, di

naso, d'occhi, di guance, di mento, di barba. Queste sono le sue parti grandi; ciascuna ne rinchiude molte altre più piccole. Lo stile *grande* è tascurare le piccole, e rappresentar le principali. Chi vuol rappresentar anche le secondarie avrà uno stile mediocre, e se discende fino alle minuzie, lo stile sarà meschino e ridicolo. Si può cadere nel meschino nelle opere colossali, e si può mostrare stile *grande* ne'piccioli oggetti.

Lo scopo delle belle arti è di render l'apparenza visibile delle cose in una certa distanza. Otterranno il loro intento, sempre che daranno un' idea chiara che non istanca la mente. Questo è che fa *grande* lo stile, e lo fa anche bello.

Chi va per vie tortuose e intralciate non ha idea della grandiosità. Michelagnolo col suo ascendente e colla sua lunga vita avrebbe corrotto il gusto del suo secolo, se non vi si fosse opposto colla sua purità. Colui non fece mai alcun'opera colla mira di piacere, ma soltanto per fare mostra di sua scienza, e la sua scienza ignorava la bellezza. In tutte le sue figure le attitudini sono sforzate per dare spicco alla sua anatomia. Egli credeva avere uno stile *grande*, e lo aveva ben piccolo, poichè dava in tante minuzie che dovea negligere; e per farsi rispettabile, si fece stravagante. Le sue opere debbono però essere guardate per conoscere la correzione del suo disegno, e per imparare come con tanta scienza e correzione di disegno si fa un disegno contrario alla bellezza e alla *grandiosità*.

La gran fabbrica è il Colosseo, ma non è certamente *grande*; non è *grandiosa* per que' tanti ordini, con quei tanti membri. Palazzo immenso è quello di Caserta, ma ridotto piccolo per la moltiplicità delle divisioni.

* GRANDIOSO. Vocabolo usitato nelle arti, che ha un senso o un significato meno determinato che quello di *grande*. Dicesi di cosa che abbia l'apparenza di grande; quindi si qualifica come *grandiosa* una figura, anche una sola testa, uno schizzo, un abbozzo, un tempio, e talvolta l'aspetto di un paese. S'inganna il sig *Millin*, che crede il *grandioso* applicabile alle opere non finite.

* GRANIRE, o *far grana*, dicesi dell' arte di coloro che lavorano figure al cesello, e che vanno percuotendo i panni delle figure ed altre parti dei loro lavori con un ceselletto sottile in

punta, cosicchè quella parte ritiene la figura dei picciolissimi grani impressi con quello stromento.

* GRANITO. Nome col quale si indica nella incisione, o nell' intaglio in rame l' effetto prodotto dalla incrociatura dei tagli. — Dicesi altresì *granito* una maniera particolare d' intaglio o d' incisione, o un genere d' intaglio detto dagli oltramontani *maniera nera*, ed in alcuni paesi nominato volgarmente *a*fumo*.

GRAPIGLIA due fratelli buoni artisti del secolo XVI. Girolamo diede i disegni per il mausoleo de' Mocenighi nella chiesa di s. Gio. e Paolo in Venezia, e per quello del doge Leonardo Loredano, che nella guerra di Cambray sacrificò figli e sostanze per difesa della patria. Questo è d'ordine composito di tre intercolonni con frontespizio, e in mezzo su tre scalini è il Doge in manto reale; le altre statue alludono, ma in enigma, agl' intrighi d' allora.

Giovanni, altro fratello, architettò in Venezia la chiesa di s. Pietro a Castello sul gusto dello Scamozzi.

GRAPPOLO d' UVA servì a Tiziano per isviluppare le sue idee e comunicarle ai suoi allievi, osservando gli effetti del lume e dell' ombra, e le gradazione in un piccolo spazio, qual è quello degli acini componenti un *grappolo d' uva*. Con questo paragone egli mostra in un campo più grande effetti consimili su i corpi diversi.

Egli osservò e l' oggetto d' una degradazione di lume quasi insensibile, e gli sfumamenti finissimi a cagione della rotondità degli acini; e che queste degradazioni parziali sono subordinate alla degradazione più estesa del *grappolo* intero. Quel che è nel tutto, è in ciascuna delle sue parti.

Da queste osservazioni tratte dal *grappolo d' uva* egli entrava in tutti i dettagli dell' accordo de' gruppi, e dell' armonia del colorito e del chiaroscuro.

L' applicazione di queste leggi è fedelmente osservata nelle opere di Tiziano il più intelligente colorista che mai abbia avuto la pittura. Ma bisogna aver osservato e ragionato molto per poter intendere e profittare delle lezioni pratiche de' gran maestri. A tutti i giovani si predica: *Vedete le opere di Tiziano, di Correggio, di Raffaello, e del Vandick*: tutti le veggono, e pochi le sanno vedere.

* GRATICOLA. Intelaiatura di grosse travi, la quale

si pone sopra le palizzate costrutte per fare i fondamenti, massime laddove trovansi sorgenti o vene d'acqua.

* GRATICOLARE. Egli è questo il presentare innanzi ad un quadro, che si vuole ricopiare tal quale egli è, o ridurre in grande o in piccolo, un telaio con fili disposti in modo da formare quadrati eguali, dopo di che dentro altri quadrati di eguale grandezza, o maggiori o più piccoli, si ricopia esattamente il contenuto di ciascun quadrato.

* GRAVE dicesi un pittore, o altro artista, che nelle sue composizioni rappresenta a dovere il carattere nobile de' soggetti istorici. *Grave* in questo senso equivale alcuna volta a *savio*. — La *gravità* si definisce da alcuni una maestosa ed autorevole presenza, che dagli artefici si esprime nelle figure collo atteggiarle poco, conservando un certo che di freddezza. Dicesi convenire questo carattere a principi, a vecchi, a sacerdoti ed a matrone oneste. *Baldinucci*.

GRAZIA è uno de' rami del gusto, e per la quale l'artista giunge a piacere nel modo più dolce e più gradevole.

La *grazia* non si acquista, non conosce nè principii, nè convenzioni. Ogni nazione può avere il suo genere di bellezza, ma la *grazia* è una per tutti i paesi. Ella non può descriversi, nè misurarsi, nè determinarsi; è più fina, più fuggitiva, più universale della bellezza.

Piace e rapisce senza la precisione delle forme adottate dagli artisti per esprimer la bellezza. La bellezza per quanto sia ammirabile non attrae nè incanta che per la *grazia*, la quale talvolta l'accompagna, e sola la rende compita; specialmente nell'amore, ch'è l'impressione più gradevole e più sensibile favoritaci dalla natura. Perciò Venere, Amore, e le *Grazie* non vanno mai disgiunte, e quella famosa *cintura* di Venere non è che la *grazia*, che le dava un incantesimo, che la sola beltà non poteva darle.

La grazia è più bella della bellezza.

La naturalezza, che dà la *grazia* alla natura, può sola produrla nell'arte imitatrice. Ma come si fa per aver naturalezza? Al minimo moto per correrle appresso, la se ne vola. Ella è quel vago *non so che*, che si può ben sentire, ma non si può ridire, e molto meno procacciarsi.

Taluni hanno fatto consister la *grazia* nell'accordo delle senzazioni interne co' movimenti esterni prodotti dalla bellezza. Ma la

bellezza non è sempre necessaria alla *grazia*, come si vede spesso ne' fanciulli. L'accordo tra' movimenti esterni e le sensazioni interne conviene tanto all'espressione esatta di tutte le passioni, quanto alle *grazie*. Nè il movimento è sempre necessario alla *grazia*; la natura la mette anche nell'inazione, e l'arte ha saputo ben rappresentarla ne' fiori, ne' paesaggi, nei dormienti, ne' morti: la s. Cecilia spirante del Domenichino ha *grazia*.

La sola e sicura maniera di spiegar la *grazia* è d'indicarla dove si trova.

La natura dona *grazie* all'infanzia e alla gioventù nei moti, nella gioia, nel riso, nella curiosità, nella tristezza, nel dolore, e fino nelle lagrime. Ma la ritira subito dacchè gli stessi giovani la ricercano; e quanto più la ricercano, più divengono *sgraziati*. Quel che si chiama *bel mondo* è un mondo di *affettati*, e il *bel sesso* a forza di studiar le grazie al suo specchio s'imbruttisce. La natura è franca e libera, si compiace di dispensar le sue *grazie* a suo arbitrio alla gioventù, ma non alla vecchiaia.

Nell'arte poi la Venere de' Medici e di Campidoglio, la Venere accovacciata, l'Ermafrodito, l'Apolline sono veri modelli di *grazia*.

Il Correggio si ha per il pittore delle *grazie*, e lo è per l'esecuzione; ma le sue attitudini sono un poco ricercate. L'Albano che non ha mai pensato a *grazie*, le ha poste in tutto. All'incontro Carlo Maratta ne andava in traccia, nè le rinvenne mai.

Pochi artisti hanno potuto dar *grazia* vera alle lor figure. Raffaello stesso ha più sentito la bellezza che la *grazia*: il suo pennello secco, e la severità delle sue forme gli erano d'ostacolo. Il Parmeggiano ha dato in ismorfie. La vera *grazia* risiede nella scelta delle attitudini, e nel carattere delle forme.

GRAZIOSO si prende per genere di opere opposto al *severo*, come il delicato al robusto. Queste distinzioni nuocono al progresso delle arti. Non merita d'esser distinto che quello che è compreso dalla giusta *convenienza* e dalla *verità*. Non vi sono che due generi nelle belle arti, il *buono* e il *cattivo*. Osserviuo gli artisti che chi si vuol fare *grazioso* si rende ridicolo, come si fanno ridicole quelle donne che si comandano un sorriso concertato allo specchio, e un frasario estratto da canzoni e da romanzi. Molti giovani per farsi *graziosi* si rendono smorfiosi al pari delle donne.

Gli artisti hanno da conservare, almeno nel mondo ch' eglino creano, la franchezza, il sentimento, e le verità della natura.

* GRECA (*architettura*) È noto abbastanza il valore de' Greci, siccome in tutte le arti, così pure nell' architettura, e ne fanno fede i loro celebri monumenti, una parte dei quali tuttora sussiste. Sembra che nei tempi più antichi essi adoperassero nelle loro costruzioni il legno, che abbondantissimo trovavasi nelle loro provincie, ed i mattoni. Si ebbe ricorso in seguito al tufo, e di questo era fabbricato il tempio di Apollo a Delfo. Trovandosi in appresso i Greci ricchi di bellissimi marmi, fabbricarono quasi esclusivamente di questa materia i loro tempii ed altri grandi edifizi. *Pausania* cita un tempio di Minerva ed altri edifici costrutti in bronzo. Anche i Greci adoperarono ne' tempi più antichi pietre poligone di una grandezza straordinaria, e produssero per tal modo opere che ora da alcuni si direbbero ciclopiche; in seguito pietre irregolari più piccole, che si riunivano colla maggiore esattezza; e molti esempi di questo genere di costruzione hanno presentati il Pococke, e il Chandler.

Gli edifizi dei Greci dei tempi migliori dell' arte sono fatti per la maggior parte di pietre guadrate o bislunghe: in alcuni edifizi si conservava a queste pietre l' altezza medesima e questo praticavasi per lo più nella costruzione dei tempii; perchè l' aspetto ne riesciva migliore; in altre opere non si aveva alcun riguardo all'altezza regolare delle pietre nè delle loro serie; talvolta si costruivano con pietre riquadrate le sole parti esterne delle muraglie, e riempivasi l' interno di pietre brutte ed informi, alle quali in tempi posteriori si sostituirono i mattoni. Queste mura erano formate senza cemento, ed in egual modo erano costrutte le volte, perchè le pietre si combaciavano ottimamente, e la loro grandezza ed il loro peso guarentivano nelle fabbriche la solidità. I signori le Roy ed Houel, e più recentemente il sig. Dodwell, hanno preteso di trovare l' unione di alcune pietre formate con caviglie di legno.

Ciò che più di tutto distingue l' architettura greca è la bellezza delle colonne. La Grecia ebbe tre ordini, il dorico, lo ionico, ed il corintio, distinti tra di essi per le loro proporzioni, i loro ornamenti, e più

di tutto per i loro capitelli. Osservantissimi i Greci della regolarità non impiegavano gli ornamenti se non in modo convenevole al carattere dell' edifizio ed all' ordine in esso mantenuto. L' esterno era sempre sobriamente ornato. Sui frontespizi si collocavano talvolta bassirilievi, e gli angoli erano ornati di pilastri. Gli edifizi maggiormente ornati dovevano essere verisimilmente i portici che circondavano le pubbliche piazze, e ne' quali si esponevano quadri ed altri oggetti d' arte. Le case dei privati erano costrutte ed ornate colla maggiore semplicità, ed i sepolcri avevano essi pure una forma tutta particolare.

Il carattere della architettura de' Greci consiste nella grandiosità; ed in una bella semplicità; non mai disgiunta dalla eleganza, dalla armonia degli ornati, e da una relazione perfetta delle parti col tutto.

Alcuni hanno distinto cinque periodi della greca architettura. Il primo dei tempi favolosi o mitologici, di Trofonio, di Agamede, di Dedalo; il secondo de' primi tempi storici da Reco di Samo fino a Pericle; il terzo da Pericle fino ad Alessandro; il quarto da Alessandro fino ad Augusto; il quinto da Augusto fino alla decadenza dell' arte. L' età di Pericle fu quella in cui l' architettura s' innalzò al più alto grado di splendore. Sotto il regno di Augusto l' architettura greca cominciò a dominare anche in Roma.

I monumenti più insigni della greca architettura sono i tempii di Atene ed il Partenone, la torre dei Venti e la Lanterna di Demostene. Questi monumenti ed altri minori veggonsi delineati nelle *ruine della Grecia* del Le Roy, nelle *Antichità Ionie* del Jones e del Chandler, *nelle antichità della Grecia* dello Stuard, nelle opere dell' Houel.

GRECI primi nostri maestri in tutto, e specialmente nelle belle arti.

Eglino non si scordarono mai di questo gran principio, *Che le arti sono per l' Uomo, e che l' Uomo riferisce tutto a sè stesso*. Dunque il loro principale studio fu *l' Uomo*. E perchè l' uomo vale più che le vesti, studiarono con più attenzione *l' Uomo nudo*.

Osservarono nell' uomo l' armonia della struttura, e la proporzione de' suoi membri. Studiarono tutte queste parti. Videro che la forza risulta da due movimenti principali, dal piegare e dall' allontanare i membri verso il corpo che

è il loro centro comune di gravità. S'impegnarono perciò a studiare l'anatomia, che diede loro la prima idea della significazione e dell'espressione, e più impararono da' loro costumi, e da' loro usi de' giuochi ginnastici, dove osservavano uomini nudi di varie belle forme in ogni azione. Così scoprirono la causa de' diversi movimenti umani.

Scelsero finalmente le parti più belle de' corpi più belli nelle azioni più belle, e ne formarono quelle bellezze ideali, che riserbarono per rappresentare i loro Numi ideali. Tra questa bellezza soprumana e la umana stabilirono una mezzana bellezza per rappresentare gli Eroi.

Dopo queste tre differenti bellezze, *umana*, *eroica soprumana*, trovarono nelle forme e nelle attitudini tutte le espressioni caratteristiche del buono e del cattivo. E finalmente pervennero agli accessorii delle vesti, delle bestie, delle piante, degli edifici. Ecco l'arte al suo colmo.

Al suo colmo si mantenne l'arte finchè fu esercitata e diretta da menti generose. Ma quando vi s'intrusero piccole teste venali, e ne giudicarono non i filosofi, ma i ricchi, i cortigiani, i re, l'arte andò giù fin alle bamboccíate e ai grotteschi.

* GRECOSTASI. Sala o portico presso i romani comizi, nel quale si trattenevano gli ambasciadori avanti di essere ammessi al senato, o intanto che quel corpo deliberava.

* GRETTO. Contrario di magnifico. Vocabolo odioso nelle opere dell'arte.

* GRIFO, o GRIFONE. Animale biforme, la cui parte anteriore è di aquila con le ali, e la posteriore di lione con quattro piedi. Gli antichi se ne servirono per ornamento di fregi, e di altre membra d'architettura; i moderni gli applicarono lateralmente agli scudi delle armi, o delle insegne. — Il cav. *Bossi* ha trattato della origine dei *grifoni* nelle sue ricerche sugli animali favolosi, pubblicate nel 1792.

* GRIGIO. Colore scuro con alcuna mescolanza di bianco, o misto di bianco e di nero. Un quadro manca di effetto, se in esso domina il *grigio*.

* GRIGLIA. Voce francese, che si è pur troppo accomunata in Italia. Riunione di pezzi di legno o di ferro intralciati o incrocicchiati, che servono a chiudere un recinto. Quelle di ferro, o d'altri metalli che chiudono i giardini di lusso,

le cappelle o altre parti delle chiese, ecc., sono suscettibili di ornamenti architettonici, di dorature e di altri abbellimenti.

GRIMALDI (*Francesco*) frate teatino napoletano. Edificò in Napoli nel 1590 la casa de' Santi Apostoli è la chiesa di s. Maria degli Angioli di buona proporzione. Gli si attribuisce ancora la cappella del Tesoro di s. Gennaro di buona pianta a croce greca. E altresì è creduta di suo disegno la chiesa di s. Andrea della Valle in Roma.

* GRONDA. Estremità della parte più bassa delle coperture, o de' tetti degli edifizi, dalla quale cadono le acque delle piogge dai tetti medesimi ricevute. La gronda dee porsi in distanza proporzionata dal muro, affinchè questo venga ad essere riparato dai danni delle acque pluviali. — *Gronda* è anche una sorta di tegola, che si mette nell' estremità della gronda.

* GRONDATOIO. Cimasa con un' onda grossa, usata dai dorici nei frontispizi sopra le cornici.

* GROTTE. Abitazioni scavate nella pietra. Bastava in queste togliere il superfluo; e le mura, le colonne, i pilastri, le volte si trovavano al luogo loro senza fatica dell' uomo, il che ha fatto credere che quello sia stato il primo genere di costruzione, che preparò quindi la strada all' architettura. Moltissime grotte trovansi di fatto nelle montagne dell' alto Egitto, che forse furono le più antiche abitazioni di quel popolo antichissimo. — Nella Grecia, ed anche in Italia, vi avevano grotte naturali o artificiali, consacrate alle ninfe e ad altre divinità. Grotte si fanno nei nostri giardini per comodo di riposo, o per gusto di varietà, e si adornano con nicchi, coralli, stalattiti, ecc.

GRUPPO. La vera dottrina de' *gruppi* risulta dall' osservazione della natura, dalle leggi del chiaroscuro, e dalla unità dell' interesse che deve regnare nella composizione.

Si osserva nella natura che se molte persone si trovano insieme, alcune si separono per *aggrupparsi* con altre secondo richiede l' età, la condizione, l'inclinazione, qualche negozio ec. Così la natura forma quadri. L' artista sappia imitarli.

Le leggi del chiaroscuro prescrivono grandi masse di ombra e di luce, ma queste masse non possono stabilirsi, se gli oggetti non sono ammassati in *gruppi*; come la differenza tra un grappolo d' uva e gli acini dispersi.

L' unità d' interesse esige che i personaggi d' un quadro prendano parte all' azione, non sieno slegati, e si presentino tutti allo sguardo dello spettatore, il quale non ha d' andar cercandoli in qua, in là.

I *gruppi* non sono sempre necessari, come si osserva ne' paesaggi. Spesso la natura è contraria a questa affettazione.

Che i gruppi poi abbiano da essere in dispari, e in piramide, non è che opinione di qualche artista. È bensì ragionevole, che i personaggi non sieno in fila, nè formino linee rette orizzontalmente, verticalmente, nè obbliquamente; che niuna testa incontri un' altra; che niuna estremità faccia con altre figura regolare di triangolo o di quadrato; che non vi sia ugual distanza fra due membri; che le due braccia o le due gambe d'una stessa figura non sieno nello stesso scorcio; che non vi sia ripetizione nella disposizione de' membri da un lato all' altro; che compariscano le parti più belle del corpo, quali sono le giunture, il collo, le spalle, i gomiti, i pugni, le anche, i ginocchi, il dorso, il petto: in queste parti è più espressione, e più massa che nelle donne, dove tutto è bello: si nasconda qualche porzione per dare più bellezza e grazia a quel che resta scoperto; e che la figura principale si contraddistingua a prima vista.

GUADAGNO. L'amor del *guadagno* è stato sovente funesto agli artisti; li ha distolti dalla carriera gloriosa, che avrebbero percorsa per le loro disposizioni felici e per i loro buoni studi. L' amor del *guadagno* moltiplica le produzioni indigeste, rigetta gli studi lunghi e dispendiosi, fa lavorare di pratica e di maniera, e fa preferire la moda al bello.

Ma lo stesso amor del *guadagno* ha i suoi vantaggi; è uno sprone al lavoro; la povertà discaccia la pigrizia, nella quale fanno languire anche le ricchezze.

Certamente che l' artista ha bisogno di vivere, ma non ha già bisogno d' essere ricco. Si proponga l' esempio del Pussino, il quale non ebbe in mira che pochissimo *guadagno* e moltissima gloria. I ricchi potrebbero specchiarsi in Rubens, il quale fra ricchezze e onori dipinse più che mai.

GUARINI (*Guarino*) di Modena Teatino n. 1624 m. 1583 dotto in filosofia e in matematica, come lo attestano le sue opere: *Placita*

Philosophica. *Euclides adauctus*. *Caelestis Mathematica*. Erudito ne' migliori autori d'architettura, studioso di Vitruvio, dell' Alberti, del Palladio, come si rileva dal suo trattato di *architettura civile*. Con tanti buoni capitali egli riuscì un borrominesco de' più strampalati. A Torino egli fece molti edifici 1. La Porta del Po concava convessa. 2. La cappella del Sudario rotonda ornata di strambotti. 3. La chiesa di s. Lorenzo tutta centinata. 4. La chiesa di s. Filippo imboscata di colonne e di pilastri. 5. Il palazzo del principe Filiberto di Savoia a due ordini, il primo dorico che abbraccia due piani, il secondo corintio ne abbraccia tre; ma che ordini, che finestre, che ornati! 6. Due palazzi per il principe di Carignano. Quante altre fabbriche altrove! In Modena la chiesa di s. Vincenzo, a Messina la chiesa de' Somaschi, a Parigi quella di s. Anna, a Praga quella di s. Maria d' Ettinga, e fino a Lisbona la chiesa di s. Maria della Provvidenza. Tutte opere bisbetiche. Bisogna che il Guarini fosse stravolto d' andar a costruir a Vicenza la chiesa d' Arcelli tutta al rovescio del Palladio. Colonne torse, pilastri scanalati a bisce, frontoni spezzati, contorcimenti, risalti, ghiribizzi d' ogni specie erano le delizie di questo frate. Egli avea letto in Vitruvio che l' ordine ionico è preso dalle proporzioni della donna: dunque il buon frate infiora lo ionico, lo ingemma, gli fa la toletta con tutte le pompe muliebri. E viva i matti.

*GUASTARE dicesi il torre la forma e la proporzione delle cose; sconciare, rovinare.

GUAZZO è una pittura fatta con colori macinati e stemperati coll' acqua carica più o meno di gomma arabica.

Questo modo di dipingere ha dovuto essere il primo, perchè è il più semplice. Niente di più semplice che polverizzare terre colorate, e sciogliere nell' acqua, e così dipingere. Accorgendosi che presto sì fatte pitture cadevano, fu facile per renderle consistenti l' aggiungervi delle materie viscose, quali sono le gomme, che gli alberi somministrano in abbondanza.

Questa sorte di pittura si adopera sopra qualunque corpo, e specialmente su la tela, su la pergamena, su la carta, su l' avorio.

I colori poco ingommati cadono in polvere, e troppo ingommati se ne vanno in iscaglie. L' uso è il maestro per evitare questi inconvenienti.

Il *guazzo* è ben proprio per dipingere al naturale i paesaggi, per gli schizzi di composizioni grandi, per le prospettive, e per le decorazioni di teatro e di feste. Questo modo di dipingere è pronto e spedito, ma dà un poco nel secco, e nel discordante; all' incontro la *miniatura* dà nel molle. Il bravo artista saprà cogliere il mezzo.

* GUERRIERI. Molte statue, molti monumenti antichi rappresentano guerrieri. Si dividono in due classi, nudi e vestiti. Molto si è disputato se i moderni artisti debbono rappresentare nudi i guerrieri greci, quelli almeno de' tempi eroici. Pare di sì. Il nudo è più bello e più dignitoso che una veste, qualunque essa sia.

GUIDOTTI (*Paolo*) lucchese n. 1569 m. 1629. Studiò in Roma il disegno, e divenne un passabile pittore. Dipinse molto quasi in tutti gli edifici di Sisto V, ma quasi tutte le sue pitture furono cancellate. Si diede alla scultura, e per un gruppo di sei figure in marmo donato al cardinale Scipione Borghese fu da Paolo V fatto cavaliere e conservatore di Campidoglio. In questa suprema magistratura di Roma egli emanò un grand' editto, che i pittori, che non osservassero le leggi dell' Accademia, venissero castigati dal Senato romano Un tal decreto avrebbe dovuto comprendere tutti gli artisti. Ma bisognava trovar il segreto, non ancora scoperto, di farlo sempre osservare. Il Guidotti fece anche l' architetto, ma non manifestò questa sua scienza che in un apparato di canonizzazione in s. Pietro, dove riesce sempre insulsa qualunque decorazione si faccia per le apoteosi; e pur si seguitano a fare. Il Guidotti ebbe smania di saper di tutto, di matematiche, di astrologia, di giurisprudenza, di musica, di poesia. Fece un poema, la *Gerusalemme distrutta* coll' obbligo di finir ogni ottava colle stesse parole della Gerusalemme liberata del Tasso. E pure questa idea avrà incontrato qualche panegirista. Non ancor contento di tante scienze egli si abbandonò furiosamente all'anatomia, fino ad andar di notte a scavar morti da' cimiteri. Siccome il Guidotti saltava di palo in frasca, così gli venne fantasia di volare: si accomodò un bel paio d' ale d' ossa di balena, si spiccò da una torre la più eminente di Lucca, e volò in pubblico, cioè andò a cadere su d' un tetto, lo sprofondò, e si ruppe una coscia. Lo stesso accadde a Gio. Batista Dante di

Perugia, a Oliviero Malmesbury inglese, a Bacville, a un gesuita in Padova, a un teatino in Parigi, e a tanti altri che hanno voluto far i volatili. Peggio per i volatili morali, specialmente nelle corti. Questi voli non sono voli, ma cadute dall'alto. Volo veramente volo fu quello del P. Andrea Grimaldi da Civitavecchia, il quale su d'un' aquila da lui artefatta volò nel 1751 dalle Indie Orientali fino a Calais e a Londra, facendo 7 leghe per ora, or su, or giù, di qua, di là a suo arbitrio. La *storia moderna* ha registrata questa volata, e con serietà. Posteri, posteri! I Palloni *areostatici* sono stati di corta vita.

GUGLIELMO architetto tedesco, insieme con Bonanno e con Tomaso scultori pisani, eresse nel 1174 il famoso campanile di Pisa alto 250 palmi, grosso 230, circondato da 200 colonne di niun ordine, con archi su capitelli. Il suo vanto è d'esser inclinato 17 palmi fuori del suo appiombo. La causa di questa inclinazione fu la debolezza del suolo, che non fu ben palificata: si avvallò da una parte; non cadde, perchè la linea di direzione non uscì fuori della base, ma gli stipiti e i corsi delle pietre vi restarono spezzati e in pendio. Quasi tutte le antiche torri di Pisa, e i piedritti, e i contrafforti della cattedrale, e l' osservatorio, inclinano verso il meriggio, ch' è verso l' Arno, dove il suolo è più debole. Lo stesso è della torre di Bologna. Anche il campanile di Roterdam era inclinato; ma un architetto lo raddrizzò.

GUMEL (*Pietro*) architetto del monistero di s. Engracia in Saragozza, con facciata di pietra di taglio. Nel 1498 egli principiò il collegio d' Alcalà, uno dei più famosi monumenti dell' architettura gotica: tutto di gran pietre, con tre vasti cortili; il primo porticato di colonne doriche con archi, con due ordini superiori di logge, una di colonne doriche, l' altra di ioniche, in tutto 96 colonne; il secondo cortile è di 32 colonne composite, e tra gli archi sono delle teste di carattere grande; il terzo è di 56 colonne ioniche. Indi è un teatro. La chiesa è parimente di colonne ioniche, ricca di sculture, fra le quali è il mausoleo del cardinal Ximenes fondatore; quest' opera è del Vergara.

* GUSCIO, o BACCELLO. Specie di scorza di fave, che serve d' ornamento al capitello ionico. - *Guscio* dicesi ancora un membro concavo, che si forma

con un quarto di circolo.

GUSTO è propriamente la sensazione della lingua e del palato. Il senso del *gusto* giudica del sapore degli alimenti. Si è imprestato questo nome all' intendimento che sente e giudica del merito delle opere naturali e artificiali. Da principio non si ebbe *gusto* che per giudicare della bontà del cibo; si ebbe poi *gusto* per giudicare della bontà de' libri, delle statue, de' quadri, degli edifici, de' mobili, delle vesti, delle carrozze, e anche di tutte le inutilità, delle bizzarrie fantasticate dal lusso e dalla moda, e spesso dal *gusto* depravato.

Applicato il *gusto* a tutto, ognuno s'è piccato d'averne. Onde questa parola si è tanto applicata e mal applicata, che si stenta a conoscerne il significato.

Il *gusto* non è altro che il sentimento delle convenienze. Se qualche cosa sconviene, se ne ha *disgusto*. Le scarpe a barca dei nostri avi erano di cattivo *gusto*, perchè i nostri piedi non terminano in punta aguzza rivolta in su, e tutte le vesti debbono esser convenienti ai membri che cuoprono. Sarà di cattivo *gusto* una stoffa troppo carica, perchè la confusione è sconveniente. Saranno di cattivo *gusto* i colori d' un apparato, dacchè vi sono colori che non convengono fra loro.

Se il *gusto* è il sentimento delle convenienze nell'insieme, ne' dettagli, e nell' espressione, che cosa pretendono dire coloro che chiamano il *gusto* l' assassino dell' ingegno? È forse l' ingegno nemico delle convenienze? Taluni col bel titolo d' ingegno vogliono decorare le loro *bizzarrie*.

L' autore di *gusto* giudica delle convenienze del suo soggetto, e le osserva: l'uomo di *gusto* applaudisce l'osservanza di queste convenienze, e condanna l' autore se non le ha osservate.

Un' opera è di cattivo *gusto*, se il soggetto è sconvenevole. Tali sono quelle di oggetto ignobile o osceno, che non possono piacere che alle genti corrotte. I dettagli sono di cattivo *gusto*, se mancano alle convenienze generali; o senza essere in loro stesse viziose non convengono al soggetto. Così i gran movimenti e le figure ardite nell' oratoria e nell' alta poesia tanto prodigalizzate ne' soggetti che esigono semplicità, sono sconvenevoli *e disgustanti*. Finalmente l' espressione è di cattivo *gusto*, se non conviene al soggetto, o perchè è troppo alta, o troppo

bassa, troppo fiorita, troppo semplice, troppo ricercata, sempre relativamente al soggetto.

La delicatezza e la finezza, se non sono convenienti al soggetto, sono contrarie al buon *gusto*. Sconviene la finezza dove si richiede nobiltà, forza, grandezza; e la delicatezza disdice dove la chiarezza è necessaria.

Il buono stile sarà sempre di buon *gusto*, perchè il buono stile deve sempre accordarsi colle convenienze di qualunque soggetto.

Un disegno sarà d'accordo colle convenienze generali, se è conforme ad un bel modello scelto nella natura; ma può mancare alle convenienze del soggetto, se per esempio la figura d'Ercole è d'un disegno svelto, se quella di Apollo è d'un disegno muscolato. Il disegno allora buono in sè sarà di cattivo *gusto* relativamente al soggetto.

Il colore sarà di cattivo *gusto*, se spira allegria in un soggetto di mestizia, di pietà, d'orrore, o se è malinconico in un soggetto ilare.

Tutto quello che nella composizione può offendere le convenienze generali e particolari del soggetto, costituisce una composizione di cattivo *gusto*.

Una drapperia, indipendentemente dalle convenienze del costume, sarà di cattivo *gusto*, se non convieu al soggetto o ai personaggi: come le stoffe gaie e brillanti in un soggetto lugubre, ad un vecchio rispettabile, ad un filosofo grave, ad un magistrato austero.

Tutti gli accessorii si possono giudicare cogli stessi principii. La prodigalità delle ricchezze ne' dettagli è di cattivo *gusto*, perchè pecca contro una delle prime convenienze dell'arte, che è d'attrarre l'attenzione all'oggetto principale.

Difficilmente si trova uomo senza *gusto* veruno, purchè non sia d'un'organizzazione assolutamente viziata. Ma s'è capace di sentire alcune convenienze, e giudicarne, avrà in quello il suo gusto.

Più difficilmente si troverà chi abbia un *gusto* universale, perchè il circolo delle convenienze abbraccia tutto quel ch'esiste, nè v'è persona che possa percorrere tutto questo circolo.

Si dice che il *gusto* sia innato, e che non si possa acquistare. Questo è falso in generale, ed è vero in particolare. Chi ha per esempio un temperamento freddo, avrà *gusto* per gli oggetti severi, de' quali sentirà

le convenienze, ma non sentirà quello delle passioni impetuose e d' un entusiasmo ardente. È dunque vero che certuni non acquisteranno mai il *gusto* per alcune opere, perchè non hanno gli organi di quel *gusto*, come un cieco non può sentire le convenienze de' colori.

Le organizzazioni, o sieno le disposizioni, sono un dono della natura, e si possono chiamar innate, ma non perciò il *gusto* è innato. Se Raffaello fosse nato in un villaggio, e condannato a lavori rustici, non avrebbe mai acquistata la minima idea delle convenienze pittoresche, ch' egli ha saputo sì bene osservare ed eseguire.

Non v' è d' innato che le disposizioni per acquistar *gusto*; ma il *gusto* si acquista coll' esperienza, colla pratica, collo studio, coll' abitudine di comparire, e colla riflessione.

Il gran principio, il principio universale delle arti non è altro che quello delle convenienze osservate negli oggetti che cadono sotto il senso della vista. Questo principio delle convenienze conduce gli artisti alla bellezza, poichè la natura cessa d' esser bella, se rigetta le convenienze. La bellezza consiste nella giusta corrispondenza e nell' esatta proporzione delle parti; e per conseguenza non è altro che la perfetta convenienza di quelle parti fra loro. Un naso troppo grande o troppo piccolo, gli occhi troppo in fuori o troppo in dentro, un mento troppo lungo o troppo corto, guance troppo incavate, bocca troppo larga, labbra troppo spianate, o troppo grosse, sono tanti difetti di convenienze che costituiscono la bruttezza.

Conoscer la natura è conoscer la bellezza: lo scopo dell' arte è imitar la natura, e imitar la natura è imitar il bello. Le deformità non sono la natura, sono gli scarti della natura. Raffaello ha dipinta la natura. Il Rembrandt non ne ha spesso dipinto che la degradazione, almeno nelle forme; ma ne imitò le bellezze nel colorito. La natura quando si allontana dalla bellezza, fa i suoi primi passi verso la bruttezza. La bruttezza è formata dall' eccesso o dal difetto di quel che la natura esige per sè.

Il buon *gusto* nelle belle arti può trovarsi ne' generi inferiori, se vi sono ben osservate le convenienze. Un festa campestre, un mazzetto di fiori, una cesta di frutti può esser di buon *gusto*.

Le imitazioni di scene ignobili sono di cattivo *gusto* per la scelta del soggetto che ferisce le convenienze generali, ma possono esser di buon *gusto* per l'osservanza delle convenienze particolari.

Il gran *gusto* suppone un gran genere. Genere grande è scegliere le grandi e principali parti dell'uomo e di tutta la natura, e rigettare tutte quelle che sono deboli, subordinate, quando non sono necessarie.

Gusto meschino è occuparsi in tutte le piccole parti e preferire le povertà e le debolezze alle forme grandiose che costituiscono la forza e la bellezza della natura.

Il *gusto* determina l'artista a scegliere un oggetto principale, e a prendere il buono, e a rigettare il cattivo. La scelta del pittore decide dello stile dell'opera, come anche del colorito, dei chiaroscuri, dei panneggiamenti, e di tutte le altre parti della pittura. Se egli ha il più bello e il più grande in ciascuna parte, la sua opera riuscirà immancabilmente del più gran *gusto*.

Conviene dunque studiare ciascuna cosa per iscegliere il meglio, e per rigettare il cattivo.

Nell'esame delle cose si trova l'espressione. Niente è espressivo, se non è rappresentato colle qualità che naturalmente lo caratterizzano. Il buono è quel che ci è utile e ci piace: il cattivo ci disgusta.

Noi ci disgustiamo per tutto quel che non è d'accordo colla sua causa e col suo destino; e allora non sappiamo concepire perchè quell'oggetto abbia tale o tal'altra forma.

Tutto quel che colpisce troppo fortemente i nostri occhi offende la vista; perciò ci dispiacciono i lumi e le ombre troppo taglienti, i colori troppo vivi e contrastati. L'armonia ci è grata, perchè stabilisce de' mezzi fra gli estremi.

L'arte della pittura è sì difficile, che non v'è ancora stato pittore di *gusto* ugualmente perfetto in tutte le parti. Chi ha scelto bene in una parte è riuscito spesso male nell'altra, e in alcune non ha fatta veruna scelta.

Il *gusto* ha per basi non solo le *convenienze*, ma anche le *convenzioni*.

Le convenienze nascono dalla natura stessa delle cose, sono essenziali, e sono nell'ordine generale.

Le *convenzioni* non sono nella natura delle cose, nascono dall'arbitrio degli uomini; sono perciò variabili

come varia la loro volontà, e come variano i climi, i governi, i costumi, i capricci, le mode.

Il *gusto* fondato su le *convenienze* è costante e universale; il *gusto* su le *convenzioni* è vario e arbitrario. Il *gusto* della corte non è quello della capitale, nè questo è quello delle provincie; e spesso ogni quartiere, ogni brigata ha il suo *gusto* particolare.

Bene spesso il *gusto* su le *convenzioni* è in battaglia col *gusto* su le *convenienze*. Guai a quegli artisti che si lasciano imporre da' ranghi, da' titoli, dalle ricchezze. Il vero *gusto* è fondato su le *convenienze*, e queste hanno il legittimo impero del mondo.

Per conservare la purità del *gusto* vi vuole studio di buone opere, meditazione su le vere convenienze, conferenze co' maestri di sana teoria e di pratica giusta. Se la gioventù si avvezza a rispettar queste guide, queste guide regoleranno i suoi costumi, la sua condotta, il suo talento, e fiorirà sempre il vero gusto.

* GUTTURNIO. Piccolo vaso con manico, di cui gli antichi Romani servivansi nei loro sacrifici, e facevano libazioni di vino, che usciva a goccia a goccia da que' vasi.

HER

HERRERA (*Gio.* d') m. 1597 discepolo di Gio. Batista di Toledo fu suo successore nella fabbrica dell' Escuriale. Fu d' un carattere serio e grande, come si osserva nella chiesa dell'ordine di s. Giacomo presso a Cuenca, e nel ponte di Segovia in Madrid. Egli architettò anche la delizia d'Aranjuez, in cui la primitiva pianta del palazzo fu un quadrato con un cortil quadrato nel mezzo. Vi si sono fatte posteriormente varie aggiunte con varie decorazioni. Vi sono riunite pianure, colline, vallette, fontane, parterri, viali, ruscelli fra campi coltivati e fra giardini, un fiume grande serpeggiante: è una gara fra l' arte e la natura: è il sito più ameno di Spagna: è l' opposto di Versailles.

HIRAM fu da Salomone fatto venir da Tiro a Gerusalemme, come un uomo ripieno di sapienza, di scienza, e d' intelligenza in ogni sorte d' arte, per fabbricarvi il gran tempio. Ci dice Giuseppe Ebreo, che le

colonne erano alte 18 cubiti, che aveano il diametro di 4 cubiti, e il capitello a forma di giglio alto 5 cubiti. Che ordine era questo? Ci si dice altresì che la fabbrica era lunga 60 cubiti e larga 20, con un portico lungo 20 e largo 10. Distrutto, si riedificò più piccolo. Non se ne sa di più. Ma alcuni eruditi vi hanno fabbricato gran sogni.

HULPA RIMACHI YNCA, architetto e ingegnere americano con tre altri architetti Inca Maricanchi, Acahuana Inca, e Calla Cunchuy, costruì a Cusco capitale del Perù e del Chili la fortezza maravigliosa che consisteva in tre fortezze una entro l'altra, e in mezzo il palazzo degl' Incas tutto incrostato d'oro cisellato a fiorami, e bestiami. Anche i giardini erano di vegetali d'oro lavorato all'eccellenza. Ma il pregio non era nell'oro; era nelle pietre. Pietre lunghe più di 40 piedi, trasportate da luoghi lontani più di 1200 miglia. Il più mirabile è, che colà non v'eran bestie nè da soma, nè da tiro, nè macchine di sorte alcuna, e v'era ignoto il ferro. Dunque tutte quelle grandi opere sono uscite dal cranio de' nostri viaggiatori: quanto più grandi viaggiatori, più grandi mentitori.

IAL

* IALINO. Di color di vetro. Il cristallo di monte non è che un quarzo *ialino*. Il *Caro* trova *Giunone* descritta con una veste *ialina*.

JANSEN (*Bernardino*) fiammingo, grand' imitatore del Dietterling famoso architetto, costruì verso la metà del secolo scorso in Inghilterra Audley-inn in Suffolk, immenso edificio con vaste gallerie, e con camere non alte a proporzione. Fece anche gran parte della casa del Nortumberland, ma la facciata è opera del Chrismas.

* IBI. Uccello sacro presso gli Egizi, sovente effigiato nei loro monumenti.

ICNOGRAFIA delineazione del piano, o sia *pianta* di un edificio qualunque.

ICONOGRAFIA descrizione dell' immagine.

ICONOLOGIA discorso

con immagine. V'è una specie di linguaggio, che per farsi intendere impiega immagini, o simboli. È una scrittura geroglifica, che è capita da tutte le nazioni, benchè differenti di lingue. Una donna col manto a fior di gigli che faccia la riverenza all' Apollo di Belvedere, s' intendeva da Cadice fino a Mosca, che significava la Francia che pregia le belle arti. Forse non s' intenderà più.

Questo linguaggio *iconologico* non vale niente, se non è chiarissimo ed elegante. E per esser tale non v' è bisogno di ricorrere sempre all'antichità come vorrebbe l' antiquomano Winckelmann: le cose antiche non sono tutte belle, nè chiare a tutti. Anche i moderni hanno delle bellezze.

Nella *iconologia* del Ripa, ch' è la migliore, v' è poco di buono. È impossibile far un dizionario compito d' immagini. Ogni artista ne può dar fuori secondo il suo ingegno. Una buona scelta sarebbe poi utile e curiosa.

L'abbondanza con un corno pieno di frutti, e di fiori, e di ricchezze, mostra una mente sterile, ancorchè quel corno sia di quella Capra Amaltea che allattò Giove.

Amore, fanciullo cieco. I fanciulli non fanno all' amore.

Canto de' poeti un Cigno che non canta, o canta male.

Fortuna cieca su d' una ruota. Anzi tutta occhi, in mare, e in farfalle, e in bolle d' aria.

Silenzio, il fanciullo Arpocrate con un dito su le labbra. Veramente i fanciulli sanno star zitti, e perciò detti zittelli.

Sarebbe una noia farne un catalogo. Niente di più ridicolo che rappresentar le Grazie senza grazie, la Forza senza carattere, la Saviezza senza fisonomia. Bisognerebbe esser ben sobrio di allegorie. Si mostri la cosa invece di darcene l' emblema.

ICTINO insieme con Callicrate fu da Pericle impiegato all'erezione del Tempio di Minevra Partenone, cioè *Vergine*, entro la Rocca d'Atene nel sito più elevato che dominava tutta la città. La pianta era un rettangolo lungo 221 piedi e largo 95; era *perittero octastilo*, cioè circondato da un portico di colonne, con 8 colonne per facciata. Vi si ascendeva per iscalini larghi 26 pollici e alti 19. Pare che i Greci proporzionassero gli scalini alla grandezza delle fabbriche: il tempio di Teseo, ch' era la metà più piccolo di questo di Minerva, avea gli scalini la metà meno alti. Su la scalinata

erano le colonne doriche isolate, che formavano il portico, ed erano senza base, come usarono sempre i Greci: gli scalini servivano di base. L' altezza di esse colonne era di 32 piedi, e il loro diametro 5 piedi 8 pollici, vale a dire l' altezza era di 6 diametri. Questo è il secondo stato della proporzione del dorico presso i Greci, e tale si mantenne fino ai Romani. Dal portico, ch' era avanti alle due facciate, si passava ad un secondo portico anche di colonne doriche isolate su due gradini più alti. Indi s' entrava nella *cella* che non avea altro lume che dalla porta, com' era l' uso greco. Questa *cella* era dentro circondata da due ordini di colonne doriche isolate le une sull' altre. Tutto l' edificio era di marmo bianco. I capitelli erano con pochi membri senza *astragalo*; l' *ovolo* poco alto e con poco aggetto per non coprir parte del capitello; e l' *abaco* senza *cimaccio*, perchè sarebbe divenuto meschino in un ordine sì maschio. Il cornicione era il terzo della colonna. Il fregio era ornato nelle metope con bassi rilievi rappresentanti il combattimento degli Ateniesi contro i centauri, ma ben rilevati per potersi distinguer da lontano. È osservabile che le metope erano più alte che larghe, così guardate da lungi comparivano quadre. È anche rimarchevole che agli angoli erano *triglifi*: così praticarono sempre i Greci, e con più ragione de' Romani, che vi mettevano *metope*: è più ragionevole che all' angolo sia un trave. Il frontespizio era poco alto, come si praticava in Grecia di clima dolce. Ictino fece la descrizione di questo edificio. Egli architettò anche il famoso tempio dorico di Cerere e di Proserpina in Eleusina. La cella era capace di 30 mila persone: il s. Pietro ne può contenere appena la metà. Fra gli altri tempii eretti da Ictino fu insigne quello di Apollo *Epicurio*, cioè del soccorso, presso al monte Cotilio nel Peloponneso.

IDEALE è la riunione delle parti scelte come le più belle che sono disperse nella natura.

Noi non possiamo farci un' idea della maggior bellezza della natura vivente che col contemplare la stessa natura vivente. Ciascun suo modello per quanto sia scelto avrà qualche difetto fra molte sue bellezze. Col paragonare un gran numero di modelli, acquistiamo l' idea d' una bellezza che non è in veruno di loro.

Assuefatti a considerare le stesse parti in molti esseri viventi, giungiamo a discernere il bello, il comune, e il deforme; e rigettando le deformità, il triviale, le minuzie, e scegliendo e riunendo insieme le parti più belle, ci formiamo nella nostra mente il bello *ideale*. Ciascuna delle sue parti è nella natura, ma il modello non è in natura, è nel nostro intelletto.

Studio lungo, difficile, e quasi impossibile per la nostra maniera di vivere. Noi non possiamo vedere il nudo che in qualche modello mercenario. E come paragonarlo con molti altri nudi, per segregare le bellezze da' difetti, e formarne un tutto perfettamente bello?

Ci conviene necessariamente ricorrere ai risultati che di questo studio ci sono rimasti de' Greci. Viventi in un paese, dove la natura tra' difetti è generalmente bella, sotto un clima dolce che non ha bisogno di tanto inviluppo di vesti, con costumi ispirati dal clima stesso che permettevano agli uomini di comparire spesso nudi nei giuochi e in altre occasioni, gli artisti abituati a veder il nudo in differenti forme, e in azioni diverse, crearono la bellezza *ideale*. Noi non possiamo che prenderlo in prestito da loro.

Ma come formarsi un' idea della bellezza generale, se nel genere umano vi sono tante specie di bellezze? Quella d'Ercole non è quella d'Apollo, nè di un Gladiatore.

L' idea della bellezza umana perfetta è presa dall' età perfetta dell' uomo; cioè quando egli ha preso tutto il suo crescimento e tutta la sua bellezza, senza aver provata alcuna degradazione. Da questo primo modello si può partire per trovare le altre diverse specie di bellezza che gli uomini possono avere per le loro abitudini, per le loro affezioni, per le loro fatiche. La bellezza d'Apollo sarà quella d'un uomo esercitato con dolcezza: la bellezza d'Ercole sarà d'un uomo che ha esercitato continuamente tutte le sue forze con violenza, ma non con eccesso: l' eccesso sarà in Vulcano, se Vulcano può esser bello. Di queste tre sorti di bellezza, la prima sola avrà il suo compimento. Così è delle differenti età.

Dalla bellezza compita dell' uomo i Greci estrassero una bellezza più compita, l' *eroica*, e da questa un'altra ancora più compita

la *celestiale*. E come? Nelle parti dell'uomo soppressero le più voluminose, le più deboli, le meno utili.

Questa soppressione delle parti subalterne è anche nella natura. In una certa distanza spariscono le vene gonfie, le crespe, i peli. Perciò il disegno vuol esser grandioso, e sarà grandioso se l'artista effigia le parti come appariscono dal loro punto di veduta.

L'*ideale* non solo è nelle forme degli uomini, ma in tutte le parti dell'arte; nell'invenzione, nella composizione, nell'espressione, nel colorito, nel chiaroscuro, ne' panneggiamenti. E dove l'artista ha veduto Socrate bere la morte con indifferenza, e il prigioniere porgergli la cicuta tremando? Questo è *ideale*, come è ideale la distribuzione delle figure, i loro aggruppamenti, la scelta dei caratteri, la massa dell'ombre e de' lumi, la varietà e l'armonia de' colori ec.

L'arte non è la natura precisa; è una magia potente che regola la natura a suo talento. Se si vuole che l'arte non sia che natura, non sarà più arte. non darà che una imitazione fredda e morta. L'*idea* creatrice dà tutte le grazie che danno la vita alle opere che incantano lo spettatore.

Ciascun artista ha il suo *ideale*, e ne porta il germe dalla nascita, cioè dal suo temperamento, dalla sua organizzazione. Felice chi ben organizzato e ben educato sa studiare ed eseguire il vero bello *ideale*.

* IDRAULICA. Scienza che insegna a misurare. condurre ed innalzare le acque. — L'architettura *idraulica* serve alla costruzione dei porti, dei ponti, delle dighe, degli argini, dei muri che fiancheggiano le acque, dei canali di navigazione e di irrigazione. L'architetto non può in generale procurare acque alle fontane, agli edifizi pubblici, alle case private, ai giardini, se non ha alcuna cognizione fondata della scienza idraulica.

* IDRAULO. Organo di acqua, descritto da *Vitruvio* e da *Erone*. L'organo era probabilmente a fiato, come i nostri, ma l'acqua produceva forse, e moderava al tempo stesso l'azione del vento.

* IDRIA. Vaso d'acqua, e più particolarmente vaso bucherato da ogni parte: oggetto di culto per gli Egizi, confuso alcuna volta col Canopo.

* IDROSOPO. Orologio

ad acqua degli antichi, composto di un cilindro terminante in un cono per il quale usciva l'acqua; sul cilindro erano descritte le ore.

* IGNUDO, o NUDO. Quello che non ha niente intorno alla sua persona, che gli ricuopra le carni. *Baldinucci*.

* IGNUDO DEL CAPITELLO. Campana del capitello, allorchè si considera spogliata dalle foglie e da altri ornamenti.

* ILIACHE (TAVOLE). Due celebri frammenti di bassi rilievi antichi, rappresentanti gli avvenimenti della guerra di Troia coi nomi degli eroi, Lo stile è assai rozzo, ma sono tuttavia preziosi per la erudizione.

* ILLUMINAZIONI. Belle, se rappresentano alcuna cosa di buon gusto, aiutate dalla pittura su di una superficie trasparente, o se seguono l'andamento e le linee dell'architettura di un edifizio maestoso. Bella per ciò quella di s. Pietro di Roma.

ILLUSIONE. Le *arti d'imitazione* hanno per oggetto la *imitazione*. Debbono imitare la natura, ma in modo che si conosca che imitano. Imitare la verità, non è fare la verità. Se l'orchestra imitasse il tuono in maniera, che sembrasse vero tuono, ognuno ne sentirebbe sbigottimento invece di diletto. Se il pittore rappresentasse un lione, da vero lione tutti scapperebbero. La *imitazione* dunque non ha da giunger mai alla *illusione* compita.

Chi non ha conosciuto, nè conosce l'arte, ne ha messa la perfezione nella *illusione* perfetta. Quindi decantato Zeusi per la sua uva beccata dagli uccelli, e Parrasio per la sua portiera che ingannò Zeusi stesso. Anche Annibal Caracci trasecolò nello studio del Bassano, dove egli diè di piglio ad un libro, il quale non era libro, ma pittura.

In alcune cose non semoventi, come frutti, mobili, rilievi, ornati d'architettura, può il pittore portar la imitazione alla *illusione* compita, come anche in alcune immagini di donne e di uomini, di svizzeri, di camerieri, poste solitariamente e distaccate, fanno una sorpresa d'illusione, e saranno mal dipinte. Ma che un quadro di piani variati e d'un certo fondo possa fare una vera *illusione*, è impossibile, e sarebbe contrario alla bellezza delle arti. Le *illusioni* perfette possono farsi da mediocri artisti, ma gli artisti di prima classe che maneggiano i soggetti classici

di storia imiteranno la verità per dilettare, per istruire, e non mai per ingannare.

* IMBASAMENTO. Sodo degli edifizi che ricorre immediatamente fuori del terreno, e serve per piedestallo e base del medesimo edifizio.

IMBIANCARE si fa in due modi. Il primo è di raspare i muri, e pulirli: modo dispendioso, efficace, ma dannoso ai membri delicati dell' architettura, specialmente ai profili, e alla delicatezza degli ornati.

L' altro è di dar più mani di latte di calce e a colla. Questo modo è il più ordinario, e il più spedito, ma ingrossa gli ornati e i membri architettonici. È buono per i muri semplici.

La bella architettura non perde niente al tuono che le imprime la vetustà, anzi la rende più rispettabile. Ella non ha dunque bisogno di bianchetti. Ma neppure ha bisogno di polvere, di musco, di muffe, che la deturpino. Se l' architetto pulisce ogni giorno il suo corpo, pulisca anche di tempo in tempo i suoi edifici che vagliono più del suo corpo; così manterranosi proprii, e si prevengono le *imbiancature*.

* IMBOCCATURA. Apertura di che che sia, fatta per ricevere un' altra cosa che s' abbia da innestare a quella. *Baldinucci*. — *Imboccatura de' ponti* dicesi quello spazio o largura, che si fa di qua o di là de' ponti per comodo de' carri, affinchè possano svoltare ed uscir fuora della dirittura del ponte. Dicesi anche la largura che si lascia alcuna volta nell' alveo del fiume vicino al ponte.

* IMBOTTE. Superficie dell' arco del ponte, per quanto tiene la sua lunghezza, e larghezza della parte di sotto.

* IMBRATTARE. Dipigner male, » Che imbratto è questo », dice *Franco Sacchetti*, » che tu m' hai dipinto? È ti parrà bene » imbratto al pagare »

* IMBUSTO. Parte dell' uomo dal collo alla cintura.

IMITAZIOME. L' artista si dà ad *imitare* o la natura, o altri artisti.

1. *Imitazione della natura*. L' artista ha da osservare e da studiare la natura, ma non ha da *imitarla* servilmente, se non quando ha l' incombenza di copiarla fedelmente, per qualche uso delle scienze. Copiare non è *imitare*. In alcune cose la natura è superiore all' arte, come ne' lumi, nei colori, nel chiaroscuro; e per quanto l' artista la *imiti*,

resterà la sua *imitazione* assai al di sotto della natura. Ma in altre cose l'arte supera la natura, e la supera specialmente nella bellezza.

La natura nelle sue produzioni è soggetta a molti accidenti, che all'uomo sembrano difetti. L'artista rigetta i difetti, sceglie le bellezze disperse in qua in là, e ne forma un tutto compitamente bello, che in natura non è. Non ogni fiore ha mele, nè un solo fiore ne ha abbastanza; onde l'ape va a raccorlo dove lo trova. Così l'artista sceglie nella natura quel ch'è più bello in ciascuna parte degl'individui, e ne forma un tutto più bello che la natura non dà mai compito. Infatti dove si trova riunita in uno stesso soggetto l'espressione grande degli affetti, la giusta proporzione de' membri, il vigore congiunto colla flessibilità, la fermezza unita all'agilità? Qual individuo è in una sanità perfetta non mai alterata, e che non alteri mai la bellezza? L'arte sa rappresentare quel tutto che non si trova insieme nella natura; regolarità ne' contorni, grandiosità nelle forme, grazia nelle attitudini, bellezza ne' membri, forza nel petto, agilità nelle gambe, destrezza nelle braccia, franchezza nella fronte, fuoco negli occhi, sanità su le guance, affabilità su la labbra. E, quel ch'è ancora superiore a qualunque combinazione della natura, l'arte sa comporre una moltitudine di oggetti diversamente belli, e tutti tendenti ad una bellezza compita dello assunto. Questo è *imitare* la natura; questo è il bello ideale, che fu lo scopo degli artisti greci, e che deve esserlo degli artisti moderni, che aspirano alla gloria e non al lucro. Chi non sapesse che *imitare* la natura meramente com'è, sarebbe un abile artigiano, ma non artista. L'artista è un osservatore, è un ragionatore su le opere della natura, per riunirne insieme il più bello, che diletti la vista, vada al cuore, e alimenti l'intelletto. L'artista ha due mezzi per *imitar* la natura, e formarne il bello ideale. L'uno di raccorre e riunire insieme le parti più belle che sono disperse ne' vari individui. L'altro è d'imitare un individuo bello, ma coll'ometterne i suoi difetti, e coll'ingrandire e nobilitare le sue forme caratteristiche.

Quindi si può stabilire per massima, che la *perfezione è nella natura, la deformità è individuale*.

Ne' ritratti si richiede *imitazione individuale*. Ma guai se questa si ravvisasse

in un quadro di storia. Le storie di Paolo Veronese non sono che ritratti. Si può anche nella storia *imitare* un bello *individuale*, ma conviene spogliarlo di tutti i suoi difetti, ingrandirlo e nobilitarlo in tutte le sue parti. Se si volesse supporre che la testa di Apollo sia presa da qualche bello *individuo*, converrebbe dire che tutte le parti ne sieno state grandiosamente abbellite.

2. *Imitazione de' maestri.* Si devono *imitare* i più classici professori come s' *imita* la natura; non si hanno da copiare, nè da *imitare* a puntino. Si hanno da imparare le massime del maestro, e non il suo fare. Si ha da prendere dal più valentuomo quello per cui è superiore agli altri. Raffaello s' è contraddistinto nell' espressione, Correggio nell'armonia, Tiziano nel colorito. E il Mengs *il più bel fior ne coglie*. Raffaello stesso ne diede l' esempio; prese dal Perugino il meccanismo, dal Masaccio la prima idea dell'antico, da Michelangelo la grandezza del tratto, da fra Bartolommeo di s. Marco l' impasto. Così si diviene originale e valentuomo.

Chi copia divien copista. Il Pussino studiò molto la natura, l' antico, il moderno; ne fece degli schizzi, e non copiò: *imitò* il più bello, e se lo fece suo proprio. Così la *imitazione* è creatrice, e prende il carattere di emulazione.

L'uomo oh quanto è similissimo alla turpissima scimia! Giovani, badate a non far i scimiotti. Peggio se sarete ladri. Se volete rubare, rubate alla Spartana, non fate mai scoprire il furto: dice il proverbio che *quando s' invola, convien uccidere il suo uomo*. Anche Raffaello rubò; ma ognun sa quanto era ricco d' invenzione, e se talvolta prese qualche cosa da altri, la rese più bella.

IMMAGINAZIONE è formata da *immagini*, cioè da idee legate fra loro. Se le idee, o sieno le *immagini* si succedono con impetuosità da non legarsi tra loro, e formarne giudizio, la *immaginazione* diviene *follia*.

Una grande vivacità di *immaginazione* non giova all' artista: gli darebbe più di quel ch' egli può eseguire. Tormentato dalla folla delle idee non potrebbe fare che schizzi, e nel momento che volesse delinearli, eccoti un' altra calda di nuove idee, ed eccolo *pazzo* come artista.

Vuol essere nettezza d'*immaginazione* soda che dia idee chiare e convenienti al soggetto, e rigetti quelle

che disconvengono, onde il giudizio sia fisso in esaminare quanto è convenevole a ciascuna parte e al tutto dell' assunto.

Se l' artista vede le sue idee che ha da eseguire nella sua opera, come sono in azione nella natura, egli darà loro vita, moto, espressione; e darà tutto giusto, e precisamente come debbono essere i personaggi nell' azione supposta. Tal era l' *immaginazione* savia di Raffaello, ben differente dalla *immaginazione* viva e abbondante di tanti altri.

La *savia immaginazione* è il frutto d' un lungo studio ben regolato. Per aver *immagini* di belle forme, bisogna conoscer queste forme, e in conseguenza possedere bene il disegno. Per metterle in azioni convenienti al soggetto, bisogna aver ben esaminati i moti dell' uomo nelle varie circostanze. Per vederle nella giusta espressione, convien aver osservato i cangiamenti che tutte le affezioni operano ne' tratti e in tutte le parti del corpo. Così per rappresentarle bene illuminate e colorite, si hanno da conoscere tutti gli effetti della luce e de' colori. Ma tutti gli studi più ostinati e metodici saranno sterili, se non si ha dalla natura sortita un' organizzazione, che dia l' *immaginazione* conveniente all' arte.

Improvvisatori pretendono essere alcuni pittori, come certi poeti; e riescono ugnalmente a farsi stimare dagl' ignoranti, quanto a farsi disprezzare dai dotti.

Metastasio da giovinetto improvvisava, e se ne rammaricò per tutto il tempo di sua vita, dicendo spesso d' avere stentato molto per distrugger l'abito di negligenza e d' incorrezione contratto dalla impudenza d' improvvisare sciocchezze.

* IMMAGINE. Figura di rilievo o dipinta. *Immagine* vien quindi detta dal *Petrarca* quella fabbricata da *Pimmalione*. Rappresentazione fedele della figura umana. Alcuna volta quel nome si applica al ritratto. *Immagini* dicevansi presso i Greci ed i Romani le figure degli Dei ed i ritratti degli antenati, o delle persone più celebri di quei tempi, scolpite o dipinte. Quindi *immagini* si dicono ancora presso di noi i ritratti veri o supposti de' Santi, e le rappresentazioni della divinità ne' suoi misteri, o nei suoi attributi. Il *Boccaccio* parimenti fa promettere da un cotale, nelle sue Novelle, l' *immagine* e l' orazione di un santo. — Le *immagini*

che si formano o si creano nello spirito, diconsi più comunemente *idee*.

* IMOSCAPO. Parte bassa della colonna, o parte inferiore dove trovasi la cinta.

* IMPALCARE. Mettere o fare il palco, onde talvolta si disse *impalcatura*.

* IMPASTARE dicesi dai pittori lo distendere dei colori; e quindi la pittura dicesi di buono o di cattivo *impasto*, qualora si scorge maggiore o minore stento nel maneggio di essi colori. La voce *impasto* si adopera perciò alcuna volta in significato di *colorito*.

* IMPERIALI diconsi le medaglie battute sotto gli imperadori; la serie comincia con *Cesare*, e finisce coi *Paleologi*.

* IMPIALLACCIATURA. Copertura de' lavori di legname dozzinale, fatta con legno più nobile segato sottilmente. Un antico scrittore toscano parla dei lavori gentili e impiallacciature che si fanno *de' pedali che hanno bel marezzo*.

* IMPIANELLARE. Mettere le pianelle, cioè mattoni più sottili, il che si fa per lo più ai pavimenti o ai tetti delle case.

* IMPIASTRARE. Voce usata dai pittori in modo dispregevole per significare la poca grazia di coloro che nel dipignere non sanno maneggiare il colore, nè collocarlo ai suoi luoghi. *Baldinucci*. *Benvenuto Cellini* dice aver egli veduto *certi pittori, anzi impiastratori prosontuosi, che fidandosi di un poco di lor buona memoriuccia, senza altro studio ... corrono a mettere in opera, e non fanno nulla di buono*.

* IMPLUVIO. Spazio in mezzo al cortile delle case romane, scoperto ed esposto alla pioggia. Non era mai più grande di un terzo della larghezza dell' atrio. Nei grandi calori si stendevano sull' impluvio vele o tende.

* IMPOSTA. Pietra che corona uno stipite, un pilastro, o un piè dritto, e sostiene la fascia di una arcata. Dicesi ancora di quella pietra che posa immediatamente sugli stipiti delle finestre. Dicesi pure alcuna volta *imposta* il legname che serve a chiudere uscio o finestra.

* IMPOSTATURA DEGLI ARCHI. Quel luogo nella muraglia dove gli archi posano.

* IMPRESA. Dicevasi altre volte più comunemente di pittura ordinata a significare qualche concetto, come l' emblema o il carattere. Tutti i grandi personaggi di due o tre secoli addietro avevano la loro *impresa*. Diconsi tuttora *imprese*

le insegne di alcune accademie, o di altre società letterarie, musicali, di commercio, ecc. Le antiche *imprese* avevano d'ordinario un lemma, o un motto; e questi sono passati in parte dopo l'estensione data all'arte del blasone, o araldica, nelle armi, o insegne gentilizie. Per questo l'Accademia della Crusca definisce la impresa: unione di un corpo figurato e di un motto per significare qualche concetto, sebbene alcuna volta si usi anche senza motto. Negli esempi riferiti veggonsi adornate di imprese le vesti, le giubbe, e perfino le berrette. Negli emblemi si ammettono le figure umane, escluse dalle imprese.

* IMPRESSIONE. Lo imprimere. — Dicesi anche la senzazione che le opere dell'arte fanno sull'animo degli spettatori. — *Impressione* dicesi talvolta anche la tiratura delle incisioni in rame o in legno.

* IMPRIMITURA. Strato di colore, che si dà alla tela, al legno, al gesso, al rame, o ad altra materia, sulla quale si vuole dipignere. Questa preparazione non debb' essere trascurata, nè abbandonata a mani imperite, perchè molto influisce sulla facilità del lavoro, sulla durata e sull'armonia del colorito. Recentemente si sono fatte *imprimiture*, nelle quali entrava una *soluzione* di gomma elastica. — Gli antichi si servivano per le *imprimiture* di diverse terre e colori, macinati con olio di noce, o di lino, e davano a questa composizione il nome di *mestica*. *Baldinucci*.

* IMPRONTA. Immagine o figura impressa per mezzo di un cavo in qualsivoglia materia. Dicesi principalmente delle rappresentazioni che si ottengono in qualunque materia molle in rilievo, colla impressione di una pietra incisa, o intagliata in incavo. Egli è per questo mezzo che si moltiplicano le impressioni delle pietre, o delle paste antiche e moderne, e se ne formano copiosissime collezioni. Si facevano d'ordinario con gesso, o con zolfo liquefatto, mescolato con cinabro detto da fuoco, cioè di fabbrica olandese, che nel fondersi dello zolfo non annerisce. Quelle materie, versate liquide sull'incavo, presto si rapprendevano, la prima col disseccamento, o colla evaporazione dell'acqua, la seconda col semplice raffreddamento. Ora, forse per motivo di mal inteso risparmio, si fanno sovente, massime in Roma, dove se ne esercita grandissimo traffico,

con una specie di tripoli. Si disse mal inteso quel risparmio, perchè sebbene quella specie di creta finissima riporti fedelmente l'impronta, tuttavia è sempre preferibile lo zolfo, perchè dopo lunghissimo tempo, se la impronta è scolorata, o annerita, cosicchè difficilmente si ravvisi, non si ha che far passare sopra lo zolfo una piuma, una spugna, o un poco di cotone, o altra materia leggermente intinta nell' olio, e tutta la rappresentazione si ravviva all' istante; il che col tripoli non si ottiene, assorbendo la creta, l' olio, e per tal modo oscurandosi senza rinverdirsi. — Alcune collezioni di impronte sono state pubblicate colle tavole in rame; tale è quella dell' ab. *Rapony* in un gran volume in foglio: di altre non si sono pubblicati colle stampe se non i cataloghi. Ma la più copiosa e la più celebre è quella di *Giacomo Tassie*, scultore scozzese, il quale con incredibile sollecitudine riuscì a raccogliere da tutti i musei dell'Europa oltre 15,000 impronte glittografiche, le quali sono poi state pubblicate in Londra dal *Raspe* nell'anno 1791, in 2 vol. in 4.° *Improntare* dicesi verbo proprio de' maestri del getto e del coniare. Nelle *prose fiorentine* si nomina lo *improntatore* delle medaglie, e dicesi improntata l' immagine sculta nel suggello della cera.

* IMPROVVISATORI. Si danno improvvisatori nella pittura, come nella poesia. Poco di buono di questi, meno in quelli. È raro che un quadro fatto a precipizio passi alla posterità. La facilità è lodevole, ma le opere vogliono essere corrette, studiate, e ben considerate. *V.* IMMAGINAZIONE.

* INCARNATO. Colore della carne, cioè misto tra rosso e bianco, che dicesi anche *incarnatino* e scarnatino. Il *Borghini* dice essere quello molto simile alla rosa, colore vago e bello, siccome le vermiglie guance di giovane donna, e componersi di rosso e di bianco.

* INCATENARE. dicesi dagli architetti il munire gli edifizi di catene, o sia di alcune lunghe e grosse verghe di ferro, che si pongono da una muraglia all' altra per tenerle collegate insieme, e rendere saldi e fermi i loro recinti e specialmente le fiancate delle volte. Si congegnano esse fortemente con alcuni pezzi di somigliante verga di ferro, chiamati *paletti*, che passano per i fori della testa di dette *catene*. Queste portano

comunemente in Lombardia il nome di *chiavi*. *Franco Sacchetti* parla delle mura *incatenate*, che senza di questo a pericolo erano di cadere.

* INCERTO. Modo di costruzione accennato da *Vitruvio*, che alcuno crede fatto di piccole pietre tenere collegate con calce, altri di pietre poligone, unite senza cemento.

* INCHIOSTRO. Materia liquida e nera, scorrevole, per uso di disegnare e fare le lettere. — Quello da scrivere si fa con galla, vitriolo ed altri ingredienti, dice il *Baldinucci*, soliti ad adoperarsi dai tintori di seta per far la loro tinta nera. — Quello degli stampatori di caratteri si compone di nero di fumo e di vernice liquida. — Quello degli stampatori in rame componevasi al tempo del *Baldinucci* di una terra nera, detta terra da stampatori, polverizzata, ed incorporata sulla pietra con olio di lino ben cotto. A Parigi però si adoperava anche allora il tartaro di botte arso con olio di lino cotto, dal quale abbruciamento crede il *Baldinucci* aver tratto il nome l' inchiostro, quasi *encausto*. Ora si posseggono altri metodi ed altre composizioni.

* INCHIOSTRO DELLA CINA. Inchiostro solido, composto di nero di fumo con gomma, il quale si scioglie all' uopo in poche gocciole d' acqua, e serve per disegnare ed acquerellare. Questa preparazione, che altre volte ricevevasi dalla Cina, si fa ora da molti nostri chimici, ed alcuni l'hanno portata al più alto grado di perfezione, come il sig. *Antonini* in Milano, che ha recentemente ottenuto per questo titolo uno dei premi soliti a distribuirsi ad incoraggiamento dell'industria nazionale. Nelle tavolette d' inchiostro che vengono dalla Cina, si preferiscono le più grandi; esse sono d' ordinario cariche di caratteri e di emblemi con alcune parti dorate; in questi si vede spesse volte un drago, insegna imperiale. Ella è opinione di alcuni, che quell' inchiostro sia fatto col liquore di una specie di seppia.

INCISIONE. Fra tutte le arti d' imitazione niuna è sì generalmente utile quanto l' *incisione*.

Con una *stampa* accompagnata da una corta spiegazione si comunicano e si fondono gli oggetti visibili, e si risparmiano lunghe e inviluppate descrizioni.

Colla moltiplicazione delle *stampe* si conosce facilmente e da per tutto quanto

hanno prodotto di più rimarchevole le belle arti del disegno; e si conoscono meglio che colle descrizioni sempre vaghe e insufficienti, come sono quelle che ci restano degli autori Greci e Latini su le opere di Zeusi, di Apelle ec. Le *stampe* parlano agli occhi.

Le *stampe* conservano i capi d' opera che il tempo ha guastati, o vanno a perdersi.

Per mezzo delle *stampe* si rende palese e comune a tutti quello ch' è d' un solo, ed è rinchiuso, e spesso invisibile o inaccessibile.

Senza prendersi la pena di viaggiare, si può colle *stampe* godere in un gabinetto quanto si è fatto di più bello ed è disperso per tutto il mondo.

Da una collezione ben ordinata s' apprende a conoscere lo stile di ciascun maestro, e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de' differenti maestri, e si valutano meglio che per i loro originali già degradati. E quale galleria, e quale città per quanto sia ricca di sculture, di pitture, e di edifici sontuosi può offrire un diletto e un' istruzione sì compitamente?

Se l'invenzione della stampa ha prodotto nel mondo una delle più grandi rivoluzioni, e ha facilitati i progressi dell' intendimento umano, la *incisione* vi ha molto contribuito; e per le arti poi l' *incisione* è quel che la stampa è per le scienze.

Il più nobile fra tutti i generi d' *incisione* è il genere della storia. Non vi si può riuscire senza un gusto eccellente, senza una grande abilità nel disegno, e senza la più felice esecuzione. Con tutta la destrezza di mano, se l' incisore non sente la vera bellezza dell' originale, non farà che opere fredde, terminate da un lavoro finissimo, ma sempre fredde e insipide, che non esprimono l' originalità. L' *incisione* non è un mestiere, è un' arte, e l' arte non è servile, nè per balordi. L' incisore non ha a dimenticarsi di conservare lo stile dell' autore; e molto più guardarsi di non appettargli la sua maniera. Se l' *incisione* si vuol paragonare ad una copia, sia dunque una bella copia; e se ad una traduzione, quanto difficili e rare le belle traduzioni degli autori classici! Chi vuol godere e apprendere la bella incisione, le *stampe* di Gerardo Audran sono i più bei modelli.

L' *incisone* si può definire un' arte che per mezzo

del disegno e de' tratti delineati e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili, e può moltiplicarne gl' impronti per mezzo dell' impressione.

Sul rame s' *incide* coll' acqua forte, col bulino, in colore, alla maniera nera.

L' *incisione* coll' acqua forte è quella dove s' impiega questo liquor corrosivo. Dopo d' aver intonacato un rame ben preparato d' un leggiero strato di vernice, e d' averlo annerito al fumo d' una torcia, vi si delinea il soggetto con una *punta* d' acciaio più o meno fina, la quale toglie nel tempo stesso la vernice per dove passa: onde quel che sarà bianco nella stampa conserva sul rame il nero della vernice; e sarà nero quello per dove la punta ha scoperto il rame. Poi vi si versa sopra dell'acquaforte, che morde e intacca il rame ne' luoghi lasciati scoperti dalla punta.

Nell' *incisione* col bulino s' impiega il bulino solo. S' incomincia dal delineare sul rame i contorni e le forme del soggetto con uno strumento ben acciaiato e tagliente, detto *punta secca*; poi col *bulino*, altro strumento d' acciaio taglientissimo a quattro facce, s'intacca il rame e vi si delineano de' solchi detti *tagli* più o meno larghi e profondi.

Spesso si riunirono insieme i predetti due modi; cioè dopo d' aver prima lavorato coll'acqua forte, si ritocca col bulino; si dà così all' *incisione* più accordo e morbidezza.

L' *incisione alla maniera nera* è così detta per il suo difetto capitale, e non è coltivata con successo che in Inghilterra, dov' è chiamata *Mezzo tinto*. Fu inventata da Luigi Sieghen o Sichen tenente colonnello del Langravio d' Assia-Cassel. La sua prima opera pubblicata nel 1645. fu il busto della Langravina Amalia. Egli ne insegnò il segreto a Roberto di Baviera palatino del Reno, ammiraglio d' Inghilterra sotto Carlo I. Il Palatino comunicò la scoperta a Walerant Vaillant pittor fiammingo, e il gran segreto si divulgò. Gl' Inglesi hanno portato questo genere quanto più in su può andare.

Questo modo d' *incisione* differisce interamente da quello all' acquaforte e al bulino. In quelli si passa da' lumi all' ombre dando a poco a poco del colore e dell' effetto al rame. In questo si passa dalle ombre ai lumi, e a poco a poco si schiarisce il rame. Qui il

rame è preparato totalmente in nero: vi si delinea il soggetto, e con istrumenti si toglie a poco a poco il fondo seguendo i luoghi, e a proporzione che si vuol dare più o meno lume alla stampa. Questo modo è quasi sempre molle, nè può rappresentar bene che le carnagioni e i panneggiamenti per quanto abile sia l'artista.

Questo modo è quasi la base dell'altro d'incidere a colori. Giacomo Cristoforo le Blon di Francfort fu uno degli scopritori di questo genere di *incisione*, e pubblicò un libro intit. *Harmonie du coloris dans la peinture ec.* 4. Londra 1750. in cui dà delle regole da artista industrioso. I Francesi hanno adottato il suo metodo con mediocre successo, ma gli Inglesi lo hanno a' nostri giorni assai raffinato.

Per *incidere* ad imitazione de' disegni fatti coll'amatita, ne diede occasione Giovanni Lutma di Amsterdam verso la metà del passato secolo, che si servì di un martellino per investire nel rame la punta con cui incideva. Quest'operazione si chiama *Opus Mallei*, ed è stata conosciuta anche dagli incisori antichi. Il Demarteau eseguì questo modo per mezzo d'uno strumento a più punte di varie forme, che passando in vari sensi sul rame imitano bene la granatura e la morbidezza del disegno a lapis. Bisogna servirsi dell'acquaforte per abbozzare, e poi si ritocca co' suddetti strumenti per dar accordo e dolcezza al lavoro.

Si chiama *incisione punteggiata*, e volgarmente *a granito*, quella consimile all'antecedente, ma lo strumento ha più punte che tagli. S'impiega ordinariamente per far le carni e i fondi: vi si può impiegar l'acquaforte, ma non vi si impiega. Da alcuni anni questo genere d'incisione si è rimesso in moda specialmente in Inghilterra, promossovi molto dal Ryland, e dal Bartolozzi.

Su i rami incisi in questo modo si è pensato da pochi anni in qua di farvi imprimere de' colori. Questo è un affare dello stampatore, che prepara i colori a tempra o ad olio, e li stende su differenti parti del rame, e poi imprime, e poi ne risulta un'insulsaggine di corta vita.

Si è voluto imitare anche il disegno all'acquarella col moltiplicar i rami per una medesima stampa, e sopra ciascuno mettere i colori convenienti al soggetto. Vi è riuscito il Janninet, il

Dubucourt, e il Descounis, ma non altri, perchè bisogna esser incisore e pittore, nè basta; si richiede uno stampatore intelligente per riunire esattamente i differenti rami differentemente coloriti, onde non comparisca commessura alcuna.

Tutti i suddetti modi di *incisioni* sono molto inferiori a quelli all' acquaforte e a bulino. Quanto più facile è l' *incisione*, meno durevole è il rame. Vi vuole più tempo per incider a bulino e all' acquaforte, e se il rame è di buona qualità, dà più stampe che in quegli altri modi dove il lavoro è più spedito. Per far presto molti giovani si sono dati a que' generi con poco onore dell' arte.

L' *incisione sul legno* è la più antica di tutte. I suoi principii sono oscurissimi. Si vuole che abbia avuta origine dalle carte da giuoco inventate secondo alcuni in Germania nel 1300, e secondo altri, e più probabilmente, in Italia avanti quell' epoca. L' impressione delle immagini era come quella delle carte. Dopo aver caricata di nero la tavola di legno, o sia la forma, vi si applicava un foglio di carta, che le si strofinava sopra con strofinaglio di crine, o di panno, e l' impronto dell' immagine compariva su la carta. Dopo le immagini dei Santi s' incisero nella stessa maniera i soggetti di storia. Da ciò si crede che il Guttemberg inventasse l'arte tipografica. Trovata la stampa le incisioni in legno servirono per adornare i libri. Il nome de' primi incisori in questo genere è ignoto; tra i primi ha luogo il Wolgemuth maestro del Durer, e tra i principali e più celebri Alberto Durer, il Kranach, l' Altdorfer. Ugone da Carpi, Antonio da Trento, Domenico Beccafumi si distinsero in seguito in un nuovo genere d' incisione in legno, conosciuta col nome di *chiaroscuro*, arte che fu poi trascurata, ma fatta ai nostri giorni rivivere con onore da Antonio M. Zanetti verso il 1730. L' asprezza dell' incisione in legno l' ha fatta andar ora in disuso, e non n' è rimasto che qualche uso per ornamenti tipografici. Per altro l' incisione in legno è più durevole che in rame, sul quale non si possono tirare che alquante centinaia di stampe, e sul legno se ne tirano migliaia e migliaia sempre belle e fresche. Questa *incisione* si fa col disegnare coll' inchiostro sul legno il soggetto, e poi vi s' incava co' strumenti di buon

taglio: tutto quel che resta incavato deve formar i lumi su la stampa; i tratti salienti danno le ombre, le mezze tinte, i movimenti; e finita l' incisione si stampa al torchio. Le antiche stampe in legno a *chiaroscuro*, sono fatte di due, tre, e sino a quattro legni incisi, impressi successivamente su lo stesso foglio.

Dacchè l' *incisione* all' acquaforte e a bulino è la più rimarchevole, conviene conoscerla bene.

Il taglio principale deve essere nelle carni secondo il senso del muscolo; nei panneggiamenti ha da seguir le pieghe, ed esser orizzontale, inclinato, verticale secondo le differenti inuguaglianze de' terreni, e nelle colonne deve andare per la loro lunghezza e non per il diametro.

Se una fabbrica è vista di faccia, i tagli possono essere orizzontali, ma s' è vista fuggente, i tagli debbono seguir la linea prescritta dalla prospettiva, e tendere al punto di vista.

Se ne' panneggiamenti la piega è lunga e stretta, il taglio principale deve seguir la lunghezza della piega e ristringersi alla sua origine; deve tendere al perpendicolare nelle pieghe cadenti, e seguirne la grandezza se sono ampie.

Talvolta nelle carni dell' uomo il taglio principale può seguire la lunghezza del muscolo, specialmente verso il contorno: questo lavoro esprime bene la forza dell' azione; ma ha del duro, e non convien abusarne.

Negli scorci il taglio deve seguire il senso impostogli dalla prospettiva; se il membro fugge, è ben ridicolo il farlo avanzare.

L' Audran è il gran maestro de' tagli principali, e Agostino Caracci. Vi si sono presi qualche licenza il Castiglione, il Rembrandt, li della Bella.

I lavori de' primi piani debbono esser più nudriti che ne' piani remoti; nelle ombre più forti che nelle mezze tinte; più nelle terre che nelle carni e nei drappi. In un' opera dunque non si ha da adoprare una stessa *punta*; dove si richiede più forte, e dove più delicata.

Un solo ordine di tagli non basta per rendere tutti i toni che debbono entrare in una stampa. Il primo vuol esser traversato spesso da un secondo, e talvolta da un terzo e da un quarto. Quindi i differenti grani, che danno varietà e carattere agli oggetti. Il secondo deve essere più lontano e più fino del primo,

il terzo più del secondo, e il quarto più del terzo. L'acquaforte però non ne comporta tanti.

Nelle carni e ne' panneggiamenti, e in tutte le parti trasparenti e riflesse il primo e il secondo taglio hanno da formare rombi e non quadrati. Il quadrato si riserbi per le materie inflessibili. Le carni morbide delle donne richieggono rombi perfetti, quelle degli uomini s'accostino un tantino al quadrato. Il rombo perfetto non conviene nei toni vigorosi.

Abbozzate le ombre delle carni con tagli profondi, e le mezze tinte co' più leggieri, bisogna un lavoro assai più leggiero per giungere dolcemente al lume. Questo lavoro consiste in punti.

S'incominci più da lontano con lineette, e si termini in punti tondi. Anche le più o men delicate si hanno da tratteggiare con piccole linee rette o debolmente curve.

I punti rotondi vanno situati con ordine in continuazione de' tagli, non gli uni al di sopra degli altri; ciascun punto d'un taglio punteggiato corrisponda ad un bianco del taglio punteggiato superiore o inferiore. Si può nondimeno trattare qualche parte con punti impastati in disordine.

I tagli corti, tremolanti, interrotti, inuguali, che ora s'incontrano, ora no, convengono ai tuguri, alle capanne, alle mezze tinte, ai riflessi.

Nelle bestie di pelo raso e liscio, come i cavalli, si debbono trascurar i dettagli, fuorchè ne' crini e nella coda. Le bestie di pelo lungo e riccio richiedono l'acquaforte.

Le piume esigono lavori leggieri e brillanti; ma dove sono flessibili vi vuole l'acqua forte.

L'acquaforte conviene alle nuvole, agli steli nodosi degli alberi, alle cortecce screpolate e coperte di muschi.

I metalli voglion un lavoro fermo e brillante, e perciò di bolino.

In generale i lumi e le mezze tinte debbono esser poco caricate di lavoro, ed eseguite con punta fina e tagliente.

I tagli fra loro più ristretti spingono avanti gli oggetti, e perciò vanno impiegati ne' primi piani, e i più larghi ne' fondi e nelle lontananze. Ma anche i lavori larghi e teneri possono fuggire, e i ristretti ma vigorosi possono avanzare.

Tutti i generi di pittura si possono *incidere* bene colla *punta*, col bulino, ma meglio coll'unione di questi

due strumenti. V. *Acquaforte*, e *Bulino*.

Si ricordi sempre l' *incisore* ch' egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene, non basta seguire i contorni, e rappresentare le ombre e i chiari dell' originale: deve farne anche conoscere il colorito e il pennello. Nè questo ancor basta. Egli deve cambiare stile come cambiano di stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell' incisore, ma quello del maestro. Quel modo d' *incisione* che conviene ad un Raffaello, non conviene ad un Correggio. Una stampa ha da esprimere il disegno, il carattere, il *fare* del pittore.

Questa parte essenzialissima dell' incisione è stata lungo tempo ignorata. Il Rubens diresse gl' *incisori*, e li costrinse ad esser pittori, e le loro stampe furono quadri.

Gl' *incisori* non impiegano che nero e bianco, e con questo non possono fare il giallo, il rosso, il verde, il turchino; ma de' colori differenti si ha da conservar il valore, così che il nero sia un' espressione vigorosa che sostiene e prolunga una massa oscura; e il chiaro sia d' un color dolce che estende e continua una massa oscura.

La storia d' un' arte è quella de' suoi artisti, che dall' origine hanno contribuito ai suoi progressi. Onde la storia dell' *incisione* è nel seguente catalogo degli incisori più illustri. Questo catalogo è cronologico, come deve essere. Verrà questo seguito da una tavola alfabetica, in cui ogni nome avrà una cifra corrispondente alla cronologica.

Lunghissimo tempo prima che si conoscesse *l' incisione* delle stampe, gli artisti *incidevano* o intagliavano pietre; gli orefici, *incidevano* col bulino figure e ornati sopra i metalli. L' origine di questi generi d' incisione si perde nella notte del tempo. È ben verosimile che gli orefici che incidevano col bulino i loro metalli, abbiano voluto tirarne delle prove su qualche carta umettata. Ai loro lavori di *niello* (dagli antichi *nigellum*) si attribuisce la scoperta dell' *incisione*. Maso Finiguerra orefice fiorentino della metà del secolo quinto-decimo avea il costume di tirare in pasta di terra o di zolfo gl' impronti delle sue incisioni su i metalli; si accorse che il nero rimasto nel fondo de' tagli s' imprimeva nelle sue paste, vi provò della carta umida, calcandola con un cilindro liscio, e vi riuscì. Altri

vogliono che tal pratica fosse tenuta da lui solo, o dalla sna scnola, ma eziandio da altri argentieri italiani, ed offrono stampine antichissime lombarde e venete, tratte da lavori niellati, e che si conservano ne' gabinetti degli amatori. Del Finiguerra non resta alcuna stampa con nome, ma gli vengono attribuiti due piccoli pezzi di fogliami marcati M. F.

L' Alemagna pretende alla gloria del ritrovamento dell' incisione. È poco probabile che l' Italia e la Germania abbiano trovato l' arte senza cognizione l' una dell' altra, essendo falso come s' è voluto far credere, che a que' tempi vi fosse poca comunicazione tra le due contrade. Se la Germania a forza di congetture porta l' invenzione della stampa al 1450, l' Italia la fa salire almen a quell' epoca appoggiata dalla storia. Comincia da Maso, e presenta monumenti sinceri, prove di nielli, e quello ch' è più, saggi de' progressi dell' arte dall' infanzia alla matnrità. I Tedeschi non producono che tre stampe, una coll' anno 1465, e due coll'anno 1466, le quali sospettano essi che sieno del maestro di Schoen per la sola ragione che sono rozze; ma chi assicura che lo Schoen non abbia avuto un contemporaneo asino, il quale fece le stampe brutte perchè non sapea farle belle? Dopo l' Heinechen, M. Hnber trattò nltimamente la causa per l' invenzione in Germania (Notices des Graveurs 8. Dresde 1787); e l' Ab. Lanzi (Storia Pittorica dell' Italia 8 t. 3. Bassano 1795 = 96) per il primato d' Italia. Vada a leggere que' due libri chi vuol più oltre impacciarsi in questa questione, ch' io comincierò il mio catalogo.

1. *Maso Finiguerra, Sandro Botticelli, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo.* Tutti costoro si esercitarono nell' incisione con fama d' ingegno; e l' epoca de' loro lavori è da verso il 1450 sino al 1483, anno in cui questo ultimo morì in Roma. I loro lavori sono debolmente eseguiti, e mostrano l' infanzia dell' arte, e la poca pratica nel maneggio dello strumento. Il *monte Santo di Dio* fol. Fir. 1477 è il primo loro lavoro che additi una data sicura. Del Baldini si credono le due vignette sgraffignate con bolino inflessibile nella edizione rarissima di Dante fatta in Fir. nel 1481. Vi sono le figure del Tolomeo di Bologna, di quello di Roma, e del Berlinghieri di Firenze, che sono opera di artisti anteriori, o contemporanei.

2. E. . . . (*Il Maestro del* 1466), nato in. . . . circa il 1430. Le principali sue stampe sono: Maria d' Einsilden, una patena rappresentante s. Giambattista circondato dai quattro Evangelisti e da quattro Padri della chiesa con l' anno 1466, Gesù Cristo colle impronte della crocifissione, seduto su di una panca tra un vescovo ed un santo; stanno dietro due angioli, ed altri veggonsi ai lati del trono, sotto al quale sono collocate le principali figure.

Intagliatori anonimi e incerti della stessa epoca ad un di presso, senza impronta.

Gesù Cristo in croce, a piè della quale sta prostrata la Vergine accompagnata da due sante; s. Rocco è seduto in faccia ad un angelo inginocchiato, Gesù in croce, soggetto principale, circondato da nove medaglioni istoriati; la Vergine e s. Giuseppe sono seduti su di una panca, e dietro ad essi un angelo in piedi che corona s. Giuseppe, in lontananza veggonsi molti santi.

3. *Martino Schoen*, detto anche *Bonmartino* di Culmbach in Alsazia, morto a Colmar nel 1486, si ha per il primo incisore di stampe nella Germania. Egli era anche pittore, ed orefice. La sua stampa di s. Antonio battuto dai demonii è assai famosa.

4. *Zwoll* (*Il maestro della Navetta*), nato in. . . circa il 1430. Di questo sono principalmente conosciute la Natività ed il Calvario.

5. *Martino Zagel* (Zinck), nato circa il 1430. Le sue stampe più lodate sono la Vergine col fanciullo Gesù, seduta presso ad una fontana, s. Sebastiano trafitto dalle frecce, ed il Martirio di s. Catterina.

6. *Alberto Glokenton* (*J. De Culmbach*), nato in Norimberga circa il 1432. Tra le diverse sue stampe si accennano Gesù che porta la Croce, e la Vergine col Bambino Gesù sopra un altare.

7. *Israele van Mecheln*, padre e figlio orefici, nativi di Mekenen in Westfalia. Il padre incise dopo la metà del secolo XV, e il figlio fu contemporaneo di Alberto Durer, e m. nel 1523.

8. *Michele Wolgemuth* pittore e incisore, n. in Norimberga nel 1434 m. nel 1519. Alberto Durer fu suo allievo, e copiò molte delle sue stampe. Il Wolgemuth ha inciso in legno, ma preferiva l' incisione in rame.

9. *Andrea Mantegna* n. in Padova nel 1430, e m. in Mantova nel mese di settemb.

dell' anno 1506. Fu eccellente pittore, e in conseguenza le sue stampe sono pregievoli per il disegno corretto, e per qualche principio di facilità. Si attribuiscono a questo valente artista le cinquanta carte, che volgarmente si dicono il *giuoco del Mantegna*. Debb' essere questo un lavoro della sua gioventù, essendo le stampe da uomo inesperto, e in una tinta azzurrina, che colora la maggior parte delle più antiche tirate a rullo, o torchio imperfetto. Il Lomazzo chiama il Mantegna *primo intagliatore delle stampe in Italia*. Non è da menargli buona così facilmente questa gloria, ma pare da scartare l' asserzione del Vasari, che lo vuole dedicato all' incisione soltanto circa il 1490, cioè quando avea 60 anni. Come potea da vecchio intagliare tanti rami così grandi, così pieni di figure, così studiati, come sono quelli che ancora si conservano? Per lo più il Mantegna incise sullo stagno, metallo per la sua mollezza contrario a render le stampe nette e lucide.

10. *Franz* (*Frances.*) *Von Bocholt*, nato circa il 1435. Il Giudizio di Salomone.

11. *Luigi e Bartolommeo* o *Benedetto Schon*, nati circa il 1440. Gesù Cristo in croce, accanto alla quale veggonsi s. Giovanni, la Vergine e tre Santi, uomo che conduce un elefante.

12. *Martino Schongauer* (*M. Schon*), nato in Colmar circa il 1445, del quale si osservano, tra le altre stampe, la Natività, la Fuga in Egitto, Gesù portante la croce, e s. Giacomo Maggiore che combatte contro gli infedeli.

13. *Girolamo Mocceto*, nato in Verona circa il 1454, tra le cui opere si distinguono la Risurrezione di Gesù Cristo, guerrieri a piedi ed a cavallo.

14. *Nicoletto Rosa*, o *Nicoletto* da Modena, nato circa il 1454. Sono rinomate sue opere il Giudizio universale, l' adorazione dei Pastori.

15. *Benedetto Montagna*, nato in Vicenza circa il 1458. La Vergine nel presepio, Venere che batte Amore, sono le sue opere più stimate.

16. *Gio. Antonio da Brescia*, nato in quella città circa il 1461. Abbiamo tra le buone sue opere la presentazione di Maria al Tempio, Ercole portante il Toro ec.

17. *Robetta* o *Rubettà*, orefice ed incisore, nato in Firenze circa 1461. Si ha di lui l' Adorazione dei Magi, e la Possanza d' Amore.

18. *Alberto Durer* n. in Norimberga nel 1470, morto nel 1528. Benchè sì vicino alla culla dell' arte, le fece fare progressi tali che in certe parti non può essere sorpassato. Vedi *Scuola*. Egli non incise che i suoi propri disegni. Per quel che spetta all' opera di mano è mirabile la finezza, la varietà de' colori, la nettezza, il calore del suo bulino. È un portento ch' egli solo trovasse quel che richiede il concorso di molti abili artisti in lungo tempo. Egli non trovò tutto quel che conviene all' *incisione* larga e fiera per esprimere i gran quadri di storia, ma riunì tutte le parti per incider quadri fini e preziosi. Il suo s. Girolamo pubblicato nel 1514 è un capo d' opera. Egli incise talvolta all' acquaforte, e in legno, ma riuscì meglio in questo che in quella.

Raffaello ornò il suo gabinetto colle stampe del Durer; e Guido le consultò spesso, e gli rimprovera di averne qualche volta imitato i panneggiamenti. Il Durer avea formato molti allievi, e soprattutto quegli incisori in piccolo, conosciuti dagli amatori col nome di *Piccoli-Maestri*. Il primo di questi in data, ed in merito è Giorgio Pens, vedi n. 39.

19 *Luca Kranach*, nato in Kranach, circa il 1470. Penitenza di s. Giovanni Grisostomo, i Tornei in due pezzi, Ritratto senza nome dell' elettore Giovan Federico, Adamo ed Eva nudi in un deserto.

20. *Hans* (*Giovanni*) Burgkmair, nato in Augusta nel 1474. Di lui si hanno tra le altre stampe Venere e Mercurio, la Morte che abbatte un soldato ed una giovane che fugge, e l' imperator Massimiliano I. a cavallo.

21. *Tiziano Vecellio*, nato nel Cadore nel 1477. Tra le cose intagliate in legno da questo gran pittore si contano lo sposalizio di s. Catterina, s. Giorgio a cavallo.

22. *Domenico e Giulio Campagnola*, nati in Padova dal 1482 al 1485, lavorarono tra le stampe di merito l' Adorazione dei Magi, l' Assunta, Maria circondata dai Santi, la Battaglia, l' Astrologo ec.

23. *Domenico Beccafumi*, detto il *Mecarino* o *Mecherino*, nato in Siena nel 1484. I Vendemmiatori, l' Adorazione dei Pastori ec.

24. *Nadat*, o *il maestro della Trappola*, nato circa il 1485. Nostra Signora e s. Anna.

25. *Giulio Raiboldini* detto il *Francia*, nato in Bologna circa il 1485. Una

Santa e quattro Santi, Amore e Psiche ec.

26. *Aspertino Amico*, nato circa il 1485. Il Sacrifizio di Caino.

27. J. B. (maestro di niello). Leda ed i suoi fanciulli ec.

28. *Ugo da Carpi*, nato in Roma circa il 1486, cui si debbono un nuovo metodo introdotto nell' incisione in legno col dare il chiaroscuro con più legni, e l' istituzione di una scuola che fu detta di Modena. Le migliori sue stampe sono quelle tratte da Raffaello e dal Parmigianino.

29. *Marc' Antonio Raimondi* n. in Bologna 1488 m. 1546. da orefice divenne incisore per aver viste le stampe del Durer, che copiò, e spacciolle sotto quel nome; ma fu costretto a cancellar quell' inganno alle istanze dell' autore. Egli e il Mantegna furono i primi Italiani che posero qualche arte nell' incisione. Egli è celebre per essere stato l' incisore di Raffaello. Le sue stampe sono copie esattissime, fredde però e timide, rigide, magre, senza grazia, e senza varietà di caratteri propri secondo i diversi oggetti. Ma il primo taglio specialmente nelle carni è nel senso il più convenevole, e i tratti sono puri come se fatti a penna. Talvolta il primo tratto è corretto dal secondo, forse ad insinuazione di Raffaello. Egli incise anche le positure oscene descritte dall' Aretino e disegnate da Giulio Romano. Papa Clemente VII. lo voleva morto, ma la sua eccellenza nell' arte lo salvò. La sua strage degli Innocenti di Raffaello è una delle sue stampe capitali, fu comprata per 60 fiorini dal Berghem, cui sua moglie lasciava poco danaro da spendere.

30. *Agostino Veneziano*, allievo di Marc' Antonio. Il suo nome di famiglia era *de Mussis*; e travagliava in Roma verso il 1520. Le sue stampe sono assai ricercate e si trovano difficilmente. *Marco da Ravenna* è un altro allievo di Marc' Antonio, ma inferiore di merito ad Agostino. *Giulio Bonasoni Bolognese* morto verso il 1564 seguì la maniera del Raimondi. Incise molte Opere de' gran maestri del suo tempo, e molte di sua propria invenzione.

31. *Luca Dammesz* o *Luca di Leiden*; o *Luca di Olanda* nato a Leiden nel 1454, morto nel 1533, fu il primo pittore, e il primo incisore nelle Fiandre. Vedi *Scuola*. Imparò l' acquaforte da un armaiuolo

il quale la usava per le sue corazze. Egli disputò la palma a Marc' Antonio, e ad Alberto Durero, il quale ben lungi d'averne invidia, andò espressamente a Leyden per vederlo e per farselo amico. Malgrado il suo stile gotico e il suo disegno scorretto, le sue opere hanno del merito per la finezza del lavoro, e per l'espressione delle teste.

Tardi riceverono i Francesi l'arte dell'incisione: il loro primo incisore fu un certo

32. *Giovanni Duvet* (*il maestro del Lioncorno*), nato in Langres circa il 1486. Veleno e contravveleno, 24 stampe della visione dell'Apocalisse, Adamo ed Eva, il matrimonio d'Adamo ed Eva.

33. *Luca* o *Lodovico Kruger* (il maestro *à la cruche*, o *della brocca*), nato in Norimberga circa il 1489: la Natività, l'Adorazione dei re, le due donne ignude.

34. *Giovanni Balduino Grun*, nato circa il 1490: il Palafreniere presso ad un cavallo, e s. Sebastiano trafitto dalle frecce.

35. *Giovanni Scoorel*, nato circa il 1490: le fatiche d'Ercole in dodici pezzi, in legno.

36. *Hans Holbein* (detto il *Giovane*), nato in Augusta circa il 1496, rinomatissimo pittore e incisore in legno. Si pregiano il trionfo dell'inverno, il ritratto d'Erasmo, ed è oltremodo celebre la sua danza della morte in 53 stampe.

37. *Gio. Battista Franco* (detto il *Semolei*) nato in Venezia circa il 1498, ardito e lesto incisore, imitatore del Buonarroti.

38. *Girolamo Bos* (*Bosch*), nato in Bois le Duc nel 1498. Il giudizio finale.

39. *Giorgio Pens*, pittore e incisore di Norimberga, n. nel 1500 m. nel 1556. Passò in Italia, e studiò in Roma le opere di Raffaele, e fu anche discepolo di Marc' Antonio Raimondi. Si conserva un numero ragguardevole di piccole stampe di sua invenzione. Il Pens portò in Germania il buon disegno, che non era noto che in Italia. Al buon disegno egli aggiunse finitezza, e nettezza. Quest' incisore è nella classe de' *Piccoli-Maestri*.

40. *Hans Sebald Bedam* di Norimberga, n. 1500 morto 1550, disegnò la natura con precisione e con espressione, ma senza scelta. Anche questo è nella classe de' *Piccoli-Maestri*.

41. *Nicola Beatricet*, nato in Thionville circa il 1500, fu imitatore del Raimondi.

42. *Luca Penni*, nato in Firenze circa il 1500.

43. *Antonio Salamanca*, nato in Roma circa il 1500, incisore e mercante di stampe, fu possessore della maggior parte dei rami del *Raimondi*.

44. *Enrico Aldegraver* n. 1502 m. 1555, fu anche pittore di buon colorito; uno dei *Piccoli-Maestri*.

45. *Alberto Altdorfer* chiamato il *piccolo-Alberto* m. 1538, fu anche pittore, e alcuni suoi rami furono attribuiti al suo maestro. Ha inciso anche in legno.

46. *Francesco Mazzuoli*, detto il *Parmegianino* pittore e incisore n. a Parma 1505, m. a Casal Maggiore nel 1540. I veri conoscitori di stampe si formano una delizia delle incisioni all' acquaforte di questo grazioso imitator del Correggio. La facilità de' contorni, la precisione de' tratti, il gusto naturale de' suoi disegni danno alle opere sue un' originalità che invita a studiarle con predilezione. La collezione di stampe da lui incise è vasta, bisogna badare di non confonderle con quelle tratte da' suoi disegni, e intagliate da altri.

47. *Bartolommeo Beham*, nato in Norimberga circa il 1500: l' imperatore Ferdinando I., la Vergine detta *du Perroquet* (*del pappagallo*), ed il combattimento dei marinai.

48. *Giacomo Binck*, nato in Colonia; secondo altri in Konisberga, verso il 1500. Il Calvario, ritratto di sè stesso, Marco Curzio ignudo a Cavallo. Trionfo di Bacco, i Fanciulli vendemmiatori. Questo pure è tra piccoli maestri. Fu pittore, studiò in Italia, e fu buon coloritore, come ne fa prova un suo quadro dipinto in tavola, che conservasi nella raccolta dei signori fratelli Vallardi di Milano, rappresentante due femmine ignude, una delle quali seduta sopra un caprone, tiene nella sinistra mano un vasellino di vetro con un pollo che beve. Avvi pure un fanciullo con fiaccola accesa in mano. In cima a questo quadro simbolico vedesi la cifra del *Binck* e l' anno 1523.

49. *Hans* (*Giovanni*) *Sebald Lautensack*, nato in Norimberga nel 1508. Contadini che lavorano in una vigna, due gentili contadine, grandi giostre.

50. *Francesco Babilone* (*il maestro dal Caduceo*) nato, non è ben noto dove, circa il 1500. Sacrificio a Priapo.

51. *Teodoro Van Staren*, nato in Olanda circa il

1500. Il Diluvio e la Vergine col fanciullo Gesù e sant' Anna.

52. . . . . *Il maestro dal Gambero*, nato in . . . . l'anno 1505. Il Calvario con Maria Vergine svenuta a piè della croce.

53. *Cornelio Bos* (o *Van den Bosch*, o *Bus*), nato in Bois-le-Duc nel 1510. Vulcano entro la sua fucina.

54. *Girolamo Cock*, nato in Anversa nel 1510, pittore, incisore e mercante di stampe: la tentazione di s. Antonio, le tre Grazie, le opere della misericordia.

55. *Lamberto Suterman*, o *Suavius*, nato in Liegi nel 1510: s. Pietro e s. Paolo che risanano lo zoppo, Lazaro risuscitato ec.

56. *Enea Vico*, celebre e diligente disegnatore, nacque in Parma circa il 1512. Fu grande incisore di medaglie e d'altri monumenti antichi.

57. *Davide*, *Daniele* e *Girolamo Hopfer*, nati circa il 1510 e 1511, tutti e tre di grande talento, lavorarono di uno stesso gusto e nel medesimo genere.

58. *Virgilio Solis*, nato in Norimberga nel 1514. Un uomo colla sua amica, Rissa tra alcuni bevitori, lascivie di un branco d'ubbriachi, le arti liberali.

59. *Bernardo Salomon*, nato in Lione circa il 1512. I Pianeti in sette stampe.

60. *Remigio Hogenbergh*, nato in Inghilterra nel 1510. È suo lavoro l'arcivescovo Parker.

61. *Giovan Giacomo Caraglio*, o *Caralius*, nato in Verona circa il 1516, e secondo altri in Parma, incise ad imitazione del Raimondi l'Annunciata, la disputa delle Muse innanzi ad Apollo, grande battaglia.

62. *Stefano Delaune* (*Stephanus*), nato in Orleans nel 1520. La strage degli Innocenti tolta da Raffaello, s. Felicita.

63. *Andrea Meldolla*, detto lo *Schiavone*, nato circa il 1522 in Sebenico.

64. *Paolo Farinato*, nato in Verona nel 1522 imitatore di Paolo Veronese, e del Tintoretto.

65. *Giorgio Ghisi* detto il *Mantovano* figlio di Gio. Battista Ghisi da Bertano, incisore e allievo di Giulio Romano, fa epoca nell'incisione, almeno in Italia. Il bulino duro e inflessibile di Marc' Antonio, si rese nelle mani del *Mantovano* delicato e morbido. Egli seppe variare i suoi lavori secondo i piani e gli oggetti. La sua nascita di Memnone, e la scuola di Atene ne sono riprove.

66. *Martin Rota* da Sebenico in Dalmazia fioriva verso il 1570. Fece la bella stampa del Giudizio di Michelangelo, e molti dei suoi propri disegni con molta finezza.

67. *Pietro Woeriot*. nato in Bois-le-Duc circa il 1525. Donna che porta due fanciulli.

68. *Melchiorre Lorch*, nato circa il 1527, pittore ed incisore. Ritratto del gran Signore e della sua favorita. Visse molto tempo a Costantinopoli.

69. *Teodoro de Bry*, nato a Liegi nel 1528, e stabilitosi a Francfort nel 1570. Va con ragione nella classe de' Piccoli-Maestri perchè le sue opere sono fatte nella loro maniera, e molte incise su quelle di Sebaldo Beham. Il suo bulino ha molta delicatezza, ma è alquanto secco.

70. *Federico Barocci* (o *Federico Fiori*), nato in Urbino nel 1528. S. Francesco con Gesù tra le braccia, l' Annunciazione di Maria Vergine.

71. *Giambattista Cavallaris*, nato in Langherino, circa il 1530, che imitò Enea Vico.

72. *Paolo Caliari*, detto *Paolo Veronese*, nato in Verona nel 1532, pittore insigne, che intagliò all' acquaforte.

73. *Cornelio Cort* n. in Horn nell' Olanda 1536 m. in Roma 1578, è stato il primo ad incidere in grande. Fino a lui l' incisione era in lavori fini e ristretti. Egli fu il primo a far tagli larghi e ben nudriti, e trovò un buon grano per i panneggiamenti, e col bulino trattò bene il paesaggio. Di tutto questo era causa la sua facilità, dalla quale derivò la sua varietà, e un progresso alla perfezione. Egli fece anche i primi passi per esprimere il colorito nell' incisione, come si vede nella sua stampa del martirio degl' Innocenti del Tintoretto: scoperta importante, che fu poi estesa sotto il Rubens.

74. *Andrea Andreani*, nato in Mantova nel 1540, fu valente incisore in legno ed a più colori. Moisè con le Tavole della legge in 12 pezzi, il Trionfo di Giulio Cesare in otto pezzi, Faraone, Sacrificio d' Abramo.

75. *Giovanni Hans Collaert*, il figlio, nato in Anversa nel 1540. La rupe percossa da Mosè, Marte e Venere.

76. *C. Revendinus*, nato in Padova circa il 1550. Moisè, Leda.

77. *Cherubino Alberto* da Borgo S. Sepolcro n. nel 1552 m. nel 1615 ha il merito d' avere colle sue stampe

conservati i fregi di Polidoro da Caravaggio dipinti sul muro, e distrutti dal tempo.

78. *Anton. Tempesta* pittor fiorentino, n. 1555 m. 1630, deve la sua riputazione all' *acquaforte*. Se Alberto Durer, Luca d' Olanda, il Parmegianino lavorarono all' acqua forte, non ne trassero però gran partito, come il Tempesta. Egli vi si segnalò per la sicurezza del tratto, per la vivacità del tocco, e per la fecondità della composizione. Perciò i pittori ricercano le sue cacce, e i combattimenti di cavalleria, quantunque la sua manovra sia poco rimarchevole.

79. *Giovanni Cristoforo Stimmer*, nato in Sciaffusa nel 1552. Ritratto istoriato del Bildinus.

80. *Gio. Sadeler*, e *Raffaello Sadeler*, nati a Bruxelles verso la metà del secolo XVI., e morti in Venezia il primo nel 1600, l' altro nel 1617, fecero insieme il viaggio di Germania e si fissarono in Italia, dove sorpassarono nell' incisione tutti i loro predecessori, nè possono in alcune parti essere superati da' loro successori. I pezzi del Bassano incisi da questi artisti sono eccellenti; niente di più amabile del Cristo al sepolcro dipinto da Gio. Von-Achen: vi si può criticare il pittore, ma non l' incisore. Fa maraviglia la facilità de' Sadeler d' incidere il paesaggio col bulino. Eglino furono entrambi sorpassati dal loro nipote e allievo Egidio Sadeler morto a' Praga nel 1629. Lavorava di bulino e di acquaforte secondo il bisogno: nel suo Cristo del Barroccio non si desidera che un poco più d' accordo. Le stampe dei Sadeler arrivano almeno a due mila.

81. *Cornelio Galle*, detto il *vecchio*, nato in Anversa circa il 1570; incise il paesaggio a bulino puro. Gli scogli sono fermi, il fogliame è leggiero, il colore è vero e grato, ogni oggetto ha il suo carattere, e tutto il lavoro è largo e pastoso. Quattro sono stati i Galle, cioè Filippo, Teodoro, il sunnominato Cornelio, e Cornelio il giovane nato circa il 1600.

82. *G. Dreber*, nato in Olanda circa il 1550. La festa di Erodiade.

83. *T. C. Alion* (*Grandhomme*), nato circa il 1550. Due uomini che si battono, strage degli innocenti.

84. *Giovanni Vierix*, nato in Amsterdam nel 1550. Adamo ed Eva, cavallo della morte. Fu il maggiore di tre altri fratelli.

85. *Girolamo Vierix* fiammingo fu così fino nei suoi lavori quanto ardito il Muller. È eccellente in piccolo, ma secco nel grande. Nel suo Cristo di buon gusto vi fece entrare l'acquaforte contra l'uso di quel tempo. Questo fu il più laborioso dei fratelli.

86. *Agostino Caracci*, nato a Bologna nel 1557. morto a Parma nel 1605. Vedi *Scuola*. Ora si cerca il finito; e le stampe di Agostino invece del finito hanno il merito di essere stabilite con saviezza; e debbono servire di studio agli incisori.

87. Anche le incisioni di *Annibal Caracci*, sebbene non gustose, sono istruttive per i tratti arditi, sicuri, e intelligenti. La sua casta Susanna merita di essere imitata.

88. *Enrico Goltz*, nato nel 1558 nel ducato di Giuliers, m. nel 1617. Fu in Italia, vide l'antico e Raffaello, e riportò in Germania il gusto teutonico credendo d'imitar Michelangelo. Con tutto il suo grand'ingegno e con tutte le sue cognizioni di disegno, le sue stampe sono d'un taglio bizzarro, e affettato, senza accordo, e senza intelligenza di chiaroscuro. In tutti questi difetti si vede del grazioso, e una prodigiosa varietà di lavoro. Egli ebbe il talento d'ingannare gli amatori coll'imitare Alberto Durer e Luca di Leyden; e questi inganni gli furono lucrosi: gli amatori spendono allegramente per essere ingannati, e comprano quel che sentono lodare. Il Goltz ebbe la pazienza di fare a penna un disegno di figure grandi al naturale, e vi riuscì con morbidezza; cosa ben difficile.

89. *Leonardo Gaultier*, nato circa il 1560. Merita questi di essere distinto per aver inciso il Giudizio di Michelangelo, meglio di Martino Rota. Egli lavorava verso il principio del secolo XVII, quando l'acquaforte, fin allora negletta, divenne un passatempo di alcuni artisti, e poi la gloria di molti.

90. *Giovanni Teodoro de Bry*, il figlio, nato in Liegi nel 1561. Marcia di soldati vestiti all'antica usanza, fiera d'un villaggio, Trionfo di Bacco, le nozze di Antenore, Diana, e Ateone.

91. *Giacomo di Ghein o de Gheyn*, nato in Anversa nel 1565. Il Lione accovacciato, il figliuol prodigo, dodici soldati dell'imperatore Rodolfo.

92. *Francesco Villamena* di Assisi, nato nel 1566, m. 1626, allievo di Agostino

Caracci, è meschinello e ammanierato: ha però qualche venustà.

93. *Giovanni Muller* olandese allievo del Goltz maneggiò il bulino con un ardire insuperabile. È impossibile tagliare il rame con più facilità, ed impiegar meno lavoro in oggetti differenti. Uno stesso taglio gli servì di primo e di secondo per rappresentare una figura intera. Per questa economia non gli si può rimproverare uniformità nell' effetto generale, nè nella manovra. Egli intendeva il disegno, senza di cui non avrebbe potuto seguire quello stile. Gli si rimprovera il manierato nella estremità. Non usando punti per impastare, quei due soli tagli formano spesso de' rombi eccedenti, che sonosi rassomigliati a dorsi di sgomberi.

94. *Nicola di Bruyn* di Anversa si scelse per modelli Alberto Durer, e Luca di Leyden, ma perfezionò il gotico. Non conobbe il chiaroscuro, e amò la secchezza. I suoi panneggiamenti hanno della grazia, e alcune sue donne della bellezza.

95. *Pietro di Jode, il vecchio*, nato in Anversa nel 1570. La Visitazione tratta dal Rubens, decollazione di s. Giovanni.

96. *Giovanni Sarendam*, nato in Leida nel 1570. Adamo ed Eva, l' età della prosperità delle sette provincie, grotta di Platone.

97. *Guido Reni*, allievo di Annibal Caracci incise all' acquaforte d' un modo più amabile.

98 *Pietro Paolo Rubens*, nato in Colonia nel 1577, il più grande pittore fiammingo. Egli fu quello che formò incisori coloristi, e i Vorsterman, i Bolswert ed i Pontius debbono la loro gloria al Rubens, come pure molti altri di quella numerosa scuola; ma questi incisori da lui formati non ebbero successori degni. Le opere loro furono disprezzate in Italia, perchè il disegno non era scelto nè puro, *sentiva del Fiammingo*. La Francia fece eco: poi lodò, ma non imitò. Le migliori sue stampe sono la s. Catterina V. M. e s. Francesco.

99. *Luca Kilian*, nato in Augusta nel 1579, si mostrò valente principalmente colle incisioni di quadri della scuola veneta. Assai pregiate sono le sue stampe dell' Adorazione de' Pastori, una tratta dal giovane Palma, l' altra dal Rottenhamer, come pure il ritratto del re di Svezia Gustavo Adolfo ec.

100. *Gio. Lanfranco* allievo de' Caracci, n. a Parma nel 1581, m. a Roma nel 1647. Buon pittore ma tra gli incisori non è di quelli che maneggiarono bene la punta.

101. *Wolfango Kilian*, fratello di Luca e padre di Bartolommeo, nato in Augusta nel 1581. Bella è la stampa della festa data per la pace di Vestfalia nella casa comune. Del figlio si ha la Vergine col bambino Gesù, la Maddalena, l' Assunta.

102. *Sisto Badalocchio*, nato in Parma nel 1581, buono scolaro di A. Caracci.

103. *Pietro Soutman*, nato in Arlem circa il 1580. Nelle parti è disordine l' insieme; è bello sì nel bulino, che nell' acqua forte. Nelle sue stampe egli è pittore.

104. *Enrico Goudt* (il conte palatino), nato in Utrecht nel 1585. Le opere di quest' artefice sono sette: il Tobia e l' Angelo, grande e piccolo, la fuga in Egitto, la decollazione di s. Giambatista, Cerere in cerca di sua figlia, Filemone e Bauci, e l' Aurora.

105. *Luca Vorsterman*, il padre, pittore e incisore, nato in Anversa circa il 1586. Il suo bulino è pittoresco, ma un po' secco nei contorni. L' adorazione dei Magi del Rubens è una bella stampa con tutte le varietà convenienti.

106. *Schelte Bolswert*, nato in Bolswert nella Frisia, fu uno dei prediletti del Rubens. Maneggiò il bulino all' uso dell' acqua forte, e fece le belle stampe di s. Cecilia, di s. Paolo, dell' Assunta, la caccia de' Leoni, l' educazione di Giove, la morte di Argo ec. Il Rubens ritoccava col lapis le prove, e l' incisore ritoccava i rami. Dovrebbero gl' incisori farsi docili ai pittori e ai disegnatori.

107. *Paolo Ponzio*, altro prediletto del Rubens s' immortalò nel Tomiri, e nei ritratti del marchese di Santa Cruz, di D. Carlo Colonna, del Steenvick, del Rubens.

108. *Roberto Van Voerst*. I suoi ritratti d' Inigo Iones, del conte di Pembrock, del Vouet, e di se stesso, fatti dal Vandick, sono incisi che paiono coloriti.

109. *Gio. Suyderoef* piccolo, duro, secco, ma fermo, ben impastato, espressivo, colorista.

110. *Guglielmo Hondio*. Uno dei migliori allievi del Rubens. Il suo ritratto di Franck del Vandick è uno dei più belli.

111. *Hendrinck Seyers* di un lavoro largo e pastoso, ma non così pittoresco coi precedenti.

112. *Pietro de Ballieu* di Anversa non riuscì benissimo ne' ritratti, ma diede buon effetto alle sue stampe, fra le quali spiccano il s. Atanasio del Rembrandt.

113. *Ignazio Marinus*, nato circa il 1587. La fuga in Egitto.

114. *Michele Natalis* nato in Liegi nel 1589. Sacra famiglia, la Maddalena ai piedi del Salvatore, e il ritratto del Guats con sua moglie sotto la figura di Venere. Esagerò il grano del Bloemaert.

115. *Cornelio Schut* d'Anversa n. nel 1590 m. nel 1676, pittore e poeta, incise all' acquaforte le sue composizioni di apparato con finezza.

116. *Gio. Francesco Barbieri* (detto il Guercino); nato in Cento nel 1590, grande pittore e incisore all' acqua forte.

117. *Giuseppe Ribera* (detto lo *Spagnoletto*), nato in Gallipoli nel 1593; s. Bartolommeo, s. Girolamo, s. Pietro.

118. *Matteo Merian*, nato nel 1593. Sono rarissime la sua Cena, e la tavola di Cebete, che contiene la descrizione dell' umana vita.

119. *Giacomo Callot* gentiluomo lorenese, n. a Nancy nel 1593, m. nel 1615, fu il primo che si diede tutto all' acqua forte. Egli scappò dalla casa paterna, e andò a Roma per abbandonarsi interamente al disegno. Passò a Firenze, e vi prese la maniera caricata di Michelangelo colà dominante. Trattò con forza le piccole figure, e si fece pesante e freddo. Le sue opere migliori sono la tentazione di s. Antonio, le miserie della guerra, la passione, il parterre, la veduta del ponte nuovo, il ventaglio. Non volle incider la presa di Nancy fatta da' Francesi, e rispose al cardinal di Richelieu che si farebbe tagliar il pollice piuttosto che impiegar la sua mano contro l' onore della sua patria.

120. *Carlo Audran* parigino, nato nel 1594, m. nel 1674, fu dello stile del Bloemoaert.

121. *Stefano Baudet* francese, nato nel 1598., morto nel 1671, incise sul gusto del Bloemaert, e vi unì l'acquaforte, che esige maggior purezza. Ha qualche merito il suo vitello d' oro del Passino.

122. *Giovanni Van de Volde*, nato in Leida circa il 1598. La maga, il giuocatore di trictrac, la lanterna magica, e la stella dei Magi. Incise pure molte vedute.

123. *Antonio Van-Dick* di Anversa, n. nel 1599, morto nel 1641, pittore celebre,

specialmente ne' ritratti. Incise all' acquaforte con entusiasmo, con tocco maschio e sicuro, senza curarsi della proprietà. Le sue teste del Vorsterman, del Franck, del Snellinez ec. respirano: quella del Mellery è tutta di carne.

124. *Francesco Perier* di Maçon, nato nel 1609, m. a Roma nel 1660, fu discepolo del Lanfranco, e incise all' acquaforte gran numero di sculture antiche, ma le sole attitudini, senza curarsi del disegno e del carattere. L' incisore ha da copiare i capi d' opera dell' arte con precisione e colla più esatta fedeltà.

125. *Claudio Gelée* detto *il Lorenese*, nato in Champagne nel 1600, m. in Roma nel 1681, ha inciso collo stesso effetto che metteva ne' suoi paesi,

126. *Luca Vorsterman*, figlio, inferiore al padre; sono tuttavia ricercate le sue stampe, nacque in Anversa circa il 1600.

127. *Gionata Snyderhoff*, nato a Leida nel 1600. Tra le sue opere sono ricercate la Caccia dei lioni, la pace di Munster ed i Borgomastri d' Amsterdam; intagliò ancora molti ritratti.

128. *Pietro Van Sompel* (*Sompelen*), nato in Anversa circa il 1600, allievo del Soutman, ebbe finezza di punta. Bella è la stampa dei discepoli di Emaus del Rubens.

129. *Willem* (*o sia Guglielmo Deleeuw*) nato circa il 1600. Sono sue opere Danicle nel Lago dei Leoni ed il Martirio di s. Caterina.

130. *Roremont*, nato in Olanda circa il 1600. Ritratto del poeta Giovanni secondo, Waler e Serjent.

131. *Pietro Nolpe*, nato all' Aja nel 1601, di cui è celebre la stampa la *diga rotta* e la cavalcata ad Amsterdam.

132. *Claudio Mellan* di Abeville n. nel 1601 m. nel 1688, è l' idolo degli amatori per la destrezza di rappresentar le forme e chiaroscuri con un solo ordine di tagli gonfi o diminuiti secondo il bisogno. Questa singolarità è tutto il suo merito. Egli però non vi metteva alcuna pretensione. In questa economia di lavoro egli pose della forza. Con questa manovra le sue stampe avrebbero avuta l' apparenza di acciaio, se il suo taglio fosse stato netto e brillante, come amano gli odierni amatori, che preferiscono la manovra all' essenza dell' arte. La sua figlia di Jetro, il s. Francesco, il Volto Santo, il ritratto del Peirese, hanno del pregio. Egli ebbe la flemma di far

due volte a penna il disegno del Volto Santo.

133. *Cornelio Bloemaert*. n. in Ultrechet nel 1603, m. in Roma nel 1680. Introdusse una nuova maniera d' incidere a bulino. Egli si segnalò per la bellezza de' tratti, per il talento ancora ignoto delle degradazioni insensibili de' lumi alle ombre, e per la varietà de' toni secondo la differenza de' piani, ma non variò i lavori secondo la varietà degli oggetti. Il suo grano tende sempre al quadrato, ha del riposo e della trasparenza, ma non ha merito che quando è ben situato, nè conviene a tutto. Il suo tratto tende al circolare. Per tutto questo egli cadde in mollezza, e nel freddo. La sua migliore stampa è il Tabita del Guercino.

Il Bloemaert co' suoi imitatori introdussero nelle stampe il chiaroscuro, che è una degradazione seguita del lume il più puro all' ombra la più forte. Così l'incisore acquistò la perfezione della pittura a chiaroscuro. Il Rubens inseguò agli incisori a fare stampe che imitassero le pitture colorite. Questa scoperta diede un gran pregio all' incisione: le somministrò il mezzo di esprimere non già il colore stesso, questo è impossibile col bianco e col nero, ma il valore e l'effetto de' colori propri. Così gl' incisori sono divenuti coloristi. Col chiaroscuro non potevano prima rappresentare che quadri della scuola romana, e dopo il Rubens ed il Vandick possono esprimere il colorito della scuola veneziana e fiamminga.

134. *Pietro de Jode* d'Anversa nato nel 1602. Gusto e finezza, ma talvolta secco.

135. *Brebiette* fiorì verso il 1636. La sua punta non è molto grata.

136. *Erasmo Quillinus*, nato in Anversa nel 1603, pittore e incisore.

137. *Giovanni Vitdoeck*, nato in Anversa circa il 1604, fu tra i prediletti del Rubens. Sue opere principali: la Natività, l' innalzamento della croce, Gesù in Emaus e l' Assunta.

138. *Rembrant Vand Rhin*, nato presso Leiden nel 1606. V. *Scuola*. Libertà vagabonda, disordine pittoresco, tocco facile, rara intelligenza di chiaroscuro, tratti all'azzardo, caratteri differenti ec. rendono le sue stampe di una grazia che incanta. La indestrezza in aguzzar la punta e a maneggiarla gli fu felice per i toni pittoreschi. Di rado usò il bulino, nè si curò di renderlo netto, ma sempre pittoresco. Fece

anche delle acqueforti grossolane ma sempre vivaci. Ritoccava ancora in varie maniere come si osserva nel suo *cento fiorini*, ch'è un Cristo che sana ammalati. La famosa stampa del Banchiere Wtenbogard è alla *punta secca*. A. Bartsch pubblicò il catalogo di tutte le stampe del Rembrandt, e de' suoi allievi. 4. Vienna 1797.

Tra i molti imitatori e allievi del Rembrandt si distinguono i seguenti.

139. *Ferdinando Bol*. 140 *Gio. Giorgio Van-Uliet*, 141 *Gio. Lievens*, 142 *Salamon Koniek*; tutti pregevoli nella manovra.

143. *Giovanni Payne*, nato a Londra nel 1606, contasi come il primo incisore a bulino, di cui si apprezzano i ritratti di Ferdinando d'Austria, ec. il vascello reale il *Souvereign*.

144. *Vincislao Hollar* da Praga, n. nel 1677 di famiglia nobile rovinata dalla guerra. I suoi tagli sono ristretti e aspri. È stimato il ritratto di Alberto Durer; le sue stampe contansi al numero di 2300.

145. *Gio. Lutma*, nato in Amsterdam nel 1609. È noto per quattro ritratti, incisi o cisellati col martello: *opus mallei*, opera di martello, egli vi metteva sotto. Sono punteggiati con dolcezza. Se egli avesse fatto imprimere i suoi rami con polvere di amatita rossa, o di lapis nero, stemprato nell'olio, avrebbero imitato il lapis, invenzione vanamente disputata fra François e Desmorteau.

146. *Herman Saft Leven*, nato in Rotterdam nel 1609. Il Porcaro, e la via sulla montagna.

147. *Andrea Both*, nato in Utrecht verso il 1609, e fratello di

148. *Giovanni Both*, nato nel 1610. Paesi diversi veggonsi incisi dal secondo.

149. *Davide Teniers*, il giovane, incisore e rinomatissimo pittore, nato in Anversa nel 1610, inoise varie sue invenzioni, tra le quali una festa di Villaggio, e l'interno di una cucina, ec. Questo facilmente si confonde con il padre, pure buon pittore.

150. *Cornelio Wisscher*, n. in Olanda circa il 1610. Gli artisti gli accordano la palma dell'incisione. Maneggiò il bulino puro con tutti gli scherzi pittoreschi dell'acquaforte. Il ritratto di Gelio Bouma è sorprendente, tutto vi è espresso con verità delicatamente. Coll'evitare l'apparenza dell'arte giunse al colmo dell'arte. I suoi due fratelli, Gio. e Lamberto, furono anch'essi buoni incisori.

Digitized by Google

151. *Adriano Van Ostade*, nato in Lubecca nel 1610, pittore e incisore. La tenerezza campestre, e l'Assaggiatore olandese, il pittore al cavalletto, ovvero lo studio d' Ostade, il piccolo concerto, la famiglia a tavola, il ciarlatano in piedi, merenda olandese.

152. *Dirick Stoop* (*Teodoro*), nato in Olanda nel 1610. Serie di cavalli.

153. *Stefano della Bella* fiorentino, n. nel 1610, m. nel 1664, è il principe degli incisori in piccolo, come G. Audran lo è degli incisori di storia. Le sue incisioni paiono dipinte colla punta. V' è una certa negligenza pittoresca più gradevole de' tagli i più esatti. Tocco piccante, color soave, e amabile varietà, benchè i suoi lavori sieno quasi sempre gli stessi; piccole linee diversamente inclinate, incrociate, riavvicinate e confuse insieme.

154. *Gregorio Huret* di Lione, n. nel 1610, m. nel 1670. Incise i suoi disegni come se fossero dipinti; effetti larghi e piccanti, teste espressive, panneggiamenti ben disposti, accessorii ricchi, ma senza lusso, bulino ben maneggiato senza ricercatezza, facile e pastoso. Merita più fama.

155. *Pietro Testa*, n. a Lucca nel 1611, s'affogò nel Tevere l' anno 1649. Vivace, e alquando magro. Il suo s. Girolamo del Domenichino è d'una bella acquaforte.

156. *Abramo Bosse*, m. nel 1687 in Parigi, fu imitatore del Callot. La sua Carità, e le nozze di Luigi XIV sono pregievoli. Egli s'impegnò ad imitar col bulino l' acquaforte, e coll' acquaforte il bulino. Ma a che servono tali impegni? Crearsi delle difficoltà per il piacere di vincerle, è una vittoria vana, che darà sorpresa e niente altro. Dacchè si hanno degli strumenti, si adoperi quello che più conviene per eseguire con facilità e a dovere. Egli scrisse sull' architettura e su la prospettiva. La sua opera *su la maniera d' incidere all' acquaforte e a bulino* è stata aumentata dal sig. Cochin.

157. *Gio: Morin* parigino, nato nel 1612, e m. nel 1660. Sono stimati i suoi ritratti colle carni punteggiati all' acquaforte.

158. *Gio. Boulanger*, nacque a Troyes circa il 1613 e fiorì verso la metà del secolo XVII punteggiò a bulino senza accordo. Questi due artisti sono gl' inventori dell' incisione punteggiata, che ora è alla moda in Inghilterra e in Francia.

159. *Marco Bye*, nato all' Aja nel 1612, incisore d' animali.

160. *Pietro Lombart*, nato in Parigi circa il 1612. Carlo I, il Gazzettiere d' Olanda.

161. *Niccola Pussin*, nato in Andely non nel 1612, come alcuni vogliono, ma nel 1594; venne in Italia per terminare i suoi studi, e più non seppe abbandonarla. Grandissimo pittore filosofo, incise alcuni suoi paesi; dei quali non ricorderò che quello in cui quattro fanciulli stanno giuocando all' ingresso di un bosco.

162. *Alessandro Voet* il giovane, nato in Anversa nel 1615. Gesù che porta la croce, Martirio di s. Andrea, s. Agostino.

163. *Gaspare Duguet*, (detto il *Poussin*); nato in Roma nel 1613, pittore di paesi e incisore.

164. *Giovanni Van Aken*, nato in Olanda circa il 1614. Vedute del Reno, e Paesi diversi.

165 *Egidio Rousselet* parigino, n. nel 1614, m. nel 1686, benchè fosse nella maniera del Bloemaert, variò più i suoi tratti. Le sue quattro forze di Ercole di Guido, e il Cristo del Tiziano sono d' un lavoro soave e piccante.

166. *Salvator Rosa* napoletano n. nel 1615. m. nel 1673, pittore, poeta, incisore magro e trascurato, ma vivace.

167. *Sebastiano Bourdon*, nato a Montpellier nel 1616, m. nel 1671, più rimarchevole per la composizione che per il lavoro.

168. *Benedetto Castiglione* genovese, n. nel 1616, m. nel 1670 pieno di gusto, tagli corti; scherzi di punta, graffi che incantano; come il de la Bella.

169. *Gio Le Pôtre* parigino, n. nel 1617, m. nel 1682, di gusto, ma non sempre di buon accordo. Fu di una famiglia feconda di artisti.

170. *Tommaso Vyck*, pittore e incisore, nato in Arlem nel 1616. Mendicante che danza, e Mendicante che mangia uva.

171. *Antonio Vaterloo*, nato presso Utrecht circa il 1618, celebre ne' paesi.

172. *Ermanno Swanevelt*, (*Ermanno* d' Italia), nato in Voerden nel 1620. La filatrice, ed i quattro buoi, il boschetto d' alberi, e vedute diverse.

173. *Niccola Lauvers*, nato in Leuse circa il 1620. L' Adorazione de' Magi, la bettola, Gesù presentato al popolo. Fu allievo del Pontio.

174. *Francesco Chauveau* parigino, n. nel 1620, m. nel 1676, lavorò in piccolo con dolcezza, ma col bulino fu freddo.

175. *Guglielmo* (*o William*) *Faythorn*, nato in

Digitized by Google

Londra circa il 1620. È uno de' primi che si occuparono ad incidere lodevolmente a bulino in Inghilterra. Ero e Leandro, e l'incontro dei due amanti nel tempio di Venere, Guglielmo Paston, Enrichetta, Maria, il principe Roberto.

176. *Isr. Silvestre* di Nancy, n. nel 1621, m. nel 1691. Le sue stampe sono sul gusto del Callot e del della Bella.

177. *Francesco Poilly* francese, n. nel 1621, m. 1693 disegnò bene, ma incise con freddezza. La sua migliore stampa è s. Carlo Borromeo che comunica gli appestati.

178. *Michele Dorigny*, n. nel 1617, m. nel 1663. Le sue acquaforte sono dure.

179. *Gio: Pesne* di Roano, n. nel 1623, m. nel 1700. Le sue cattive incisioni hanno il merito di esprimere i caratteri degli autori. Egli incise molte opere del Pussino.

180. *Nicola Berghem* di Harlem, n. nel 1624, m. nel 1683 buon pittore di paesi, e buon incisore all' acquaforte, specialmente nelle bestie può servire di modello.

181. *Carlo Maratta* da Camerino, n. nel 1625, m. nel 1713, incisore magro.

182. *Pietro Boel*, nato in Anversa nel 1625, pittore e incisore di animali.

183. *Caukerkhen*, nato in Anversa nel 1625. Il Cristo morto.

184. *Cornelio Van Dalen*, nato in Anversa nel 1626. Sono celebri i seguenti quattro ritratti: l'Aretino, il Boccaccio, il Giorgione e Sebastiano del Piombo.

185. *Giovanni Vander Meer*, nato a Schoonhoven nel 1627, celebre per i montoni.

186. *Pietro Van-Schuppen* d' Anversa m. nel 1702 uno de' migliori incisori a bulino, e corretto nel disegno. La sua Vergine di Raffaello, e i ritratti sono assai belli.

187. *Gerardo Edelinck* d' Anversa, n. 1627, m. 1700. Grande in tutto, e d' una facilità sorprendente. La sua Maddalena del Le Brun ha un colorito che si desidera nell' originale. La s. famiglia di Raffaello, la famiglia di Dario, il Cristo cogli angeli, i ritratti del Dejardin, del le Brun, del Rigaut, del Champagne, sono stampe d' una vivezza e d' un lavoro insuperabile.

188. *Bartolommeo Kilian*. nato in Augusta nel 1630, La Vergine col bambino Gesù, la Maddalena, l' Assunta.

189. *William Carter*, nato in Inghilterra circa il 1630, disegnatore e incisore all' acquaforte, fu uno dei migliori allievi dell' Hollar.

190. *Roberto Nanteuil* di Reims n. nel 1630, m. nel 1688. È de' più stimabili incisori per la varietà, per la morbidezza, e per il valore de' toni differenti per esprimere i colori; ma egli non fece che ritratti. Ne fece dei grandi al naturale. Quello della regina Cristina è tutto di punti, quello del Mosè è tutto di tagli. I suoi capi d' opera sono quelli dell' avvocato di Olanda, del Pomponne, del Milliard.

191. *Andrea Picard* parigino n. nel 1631, m. nel 1721. Frappose l' acquaforte al bulino. Incidere Correggio, il più armonioso de' pittori, in una maniera secca, dura, e senza accordo, è un delitto di lesa arte.

192. *Giuseppe Maria Mitelli*, italiano, incise all' acquaforte con gusto la galleria d' Annibal Caracci. La sua notte del Correggio ha più del Correggio dell' altra posteriormente incisa nella galleria di Dresda.

193. *Giovanni Enrico Roos* il vecchio, pittore e incisore d' animali, nato in Ollerdorf nel 1631.

194. *Bartolomeo Biscaino*, nato in Genova nel 1632, imitò il Castiglione.

195. *Roberto Gaywood*, nato in Inghilterra circa il 1632, è nel numero degli allievi dell' Hollar. Venere del Tiziano.

196. *Nicola Piteau* parigino n. nel 1633, m. nel 1676, andò sul fare del Poilly, ma con tagli più forti. È un capo d' opera la sua Sacra Famiglia di Raffaello.

197. *Guglielmo Chasteau* di Orleans n. nel 1633 m. nel 1683. Incise a bulino molte opere del Pussino sullo stile del Poilly. Sono preferibili le sue stampe all' acquaforte, ch' è la vera pittoresca.

198. *Abramo Bloteling*, nato in Amsterdam nel 1634. Ritratto del Moelmas a cavallo, detto il cavaliere, Paese con figure mitologiche, Daniele in mezzo ai leoni.

199. *Pietro Sante Bartoli* da Perugia n. nel 1633, m. 1700. Il suo merito è d' aver incisi i monumenti di Roma. Il suo disegno però non è l' antico; è ammanierato, suo proprio; nei contorni è più tondo che fiammeggiato. La sua acquaforte è regolata.

200. *Giacomo Ruysdael*, nato in Arlem circa il 1635. Il piccolo ponte ed i Viaggiatori.

201. *Carlo du Jardin* (*Karel*), nato in Amsterdam nel 1635, studi d' animali e paesi.

202. *Giovanni Hackaert*,

nato in Amsterdam nel 1635, incisore nel genere del Waterloo.

203. *Antonio Masson* di Orleans, nato nel 1636, m. nel 1700 celebre per la pieghevolezza del bulino, e per la giustezza de' toni nell' esprimere i toni e gli effetti della natura. Egli era stato armaiuolo, cisellatore, pittore. Sarebbe stato compito, se non avesse avuta la piccola pretensione di stupefare il volgo degli amatori con tratti bizzarri. Il ritratto dell' Ormesson è bello, ma nei capelli spicca l' affettazione. Quello di Federico Guglielmo ha il naso tagliato in forma di pera, e il mento a spirale. Quello di Carlo Patin respira, brilla colla più mirabil verità, e colla maggior libertà di lavoro, ma i tagli sono bizzarri. La sua più grand' affettazione fu in distaccar i capelli e i peli per renderli volanti. Nella sua famosa stampa de' discepoli in Emaus del Tiziano, quel cane co'peli rizzati pare un cane di paglia. Non è già vero che il Masson incidesse colla sinistra, e colla destra girasse il rame: egli incideva come gli altri; e ognuno, che abbia da fare tagli rotondi le prunelle dell' occhio, ha colla sinistra da girar il rame e colla destra spinger il bulino verso la sinistra.

204. *Claudina Boussonet Stella* n. a Lion nel 1636, m. nel 1697, nipote di Giacomo Stella buon pittore, merita fra le donne il primato nell' incisione, di cui ella possedè la vera scienza. E niun uomo meglio di lei ha saputo esprimere il carattere delle opere del Pussino. Ella superò il Pesne, e indicò il colorito anche meglio di G. Audran. Ne fanno riprova le sue stampe de' Zoppi al Tempio, il Calvario, Mosè salvato, il colpo allo scoglio, e altre incisioni ch' ella fece de' quadri del Pussino. Ella avanzava considerabilmente i suoi lavori all' acquaforte, e non v' impiegava il bulino che per accordarli. Antonina sua sorella incise storie ma con minor successo.

205. *Gian Giacomo Thourneysen* di Basilea, nato nel 1636, m. nel 1718 incise sul gusto del Mellan.

206. *Guglielmo Vallet* francese lavorò verso la metà del secolo scorso in uno stile largo e colorato.

207. *Giovanni Ducq*, nato all' Aja nel 1636. La caccia del lupo, e la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia. Imitatore di Paolo Potter.

208. *Sebastiano le Clerc*,

n. a Metz nel 1637, morto nel 1714, uomo di scienze, e nell' incisione nobilitò lo stile del Callot. Maneggiò bene l' acquaforte, nè si servì del bulino che per rendere più gradevole la punta. L' ingresso d' Alessandro in Babilonia, l' accademia delle scienze, il Louvre, i paesi, le fabbriche, le acque sono d' un gusto squisito. La sua incisione è spesso d' un solo taglio, non della grazia scherzevole di Stefano della Bella, ma ferma e conveniente ai soggetti nobili.

209. *Gerardo Audrun* di Lione, n. nel 1637, morto nel 1703. La sua famiglia fu d' incisori, ed egli la immortalò. Eccellente gusto di disegno fino a migliorar gli originali, e frattanto imitarli fedelmente. Se una figura nell' originale è dieci volte maggiore di quello che ha da essere nella stampa, e se un membro di questa figura è troppo esagerato nell' originale, per renderlo elegante nella stampa, bisogna rientrarne il contorno una decima parte della grossezza, e questa correzione diviene un impercettibile centesimo. Così un incisore abile nel disegno può correggere il pittore senza offenderlo; al contrario l' ignorante di disegno può guastare senza che il maestro si accorga come sia stato contraffatto, e copiato con fedeltà. All' intelligenza del disegno l' Audran unì il maneggio della punta e del bulino: con questi strumenti egli dipinse i suoi rami. Belle serie di tagli corti in una negligenza apparente; lavori grezzi all' acquaforte pura e a bulino puro, punti all' azzardo fanno la magia della sue stampe. Egli non può avere imitatore: per incider come lui, bisognerebbe esser lui stesso. L' Enea, e la s. Agnese del Domenichino, la donna adultera, il tempo e il Pirro del Pussino, le battaglie del le Brun ec. sono capi d' opera d' incisione. Ora gli amatori amano il leccato. Onde se l' Audran rinascesse, avrebbe da distruggere la sua arte, per trarne la sua sussistenza.

210. *Adamo Perelle* parigino, n. nel 1638, morto nel 1695, celebre per i suoi paesini ornati pittorescamente di fabbriche, e incisi con grazia. *Niccola Perelle* incise il Pussino con durezza e senza accordo, su l' andare del Derigny.

211. *Guglielmo Heusch* o *de Heus*, nato in Utrecht nel 1638. Un Pastore presso al lago con tre capre ed un mulo, il Mulattiere.

211. *Carlo Simonneau* di Orleans, n. nel 1639, morto nel 1728. Faceva lavorar molto la punta su le mezze tinte e su i piani remoti, e riservava il bulino per le parti più vigorose.

213. *Luigi Chatillon* di Champagna, n. nel 1639, m. nel 1734, pittore a smalto, e incisore senza dolcezza, e senza accordo.

214. *Adriano Vande Velde*, nato in Amsterdam nel 1639, pittore e incisore. Il Pastore e la Pastorella, la vacca sdraiata.

215. *Alessio Loir* parigino, n. nel 1640, m. nel 1713, largo, facile, espressivo, variato. La sua Strage degli innocenti del Le Brun, la deposizione sono stampe pregievoli. Ma la sua acquaforte e troppo quadrata e seria.

216. *Gerardo Lairesse* Liegese, n. nel 1640, morto nel 1711, vario nella composizione, incisione mediocre, disegno scorretto.

217. *Valentino le Febre* di Bruxelles. Indicò bene la composizione romana. Ma i suoi Paoli Veronesi che cosa sono senza colore.

218. *Francesco Bauduin* merita d'essere studiato nelle sue foglie d'alberi.

219. *William Lightfort*, nato in Inghilterra circa il 1640. Incisore di qualche merito.

220. *J. Savage*, nato in Inghilterra circa il 1640, disegnatore e incisore, che si distinse per ritratti di colpevoli di grandi delitti.

221. *Michele Corneille* parigino, n. nel 1642, m. nel 1708. Lavorò di gusto e con morbidezza l'acquaforte, e accordò bene col bulino.

222. *Elia Hainzelman* di Augusta allievo del Casteau e del Poilly. Giovanni Hainzelman suo fratello fu pure incisore a Parigi.

223. *Francesco Spier* di Nancy, n. nel 1643, morto nel 1681. Niuno ha saputo variare il bulino meglio di lui. Il ritratto del conte Marsciano è bello, e bellissima la Madonna del Correggio: fu venduta 50 zecchini nella vendita di M. Mariette.

224. *Francesco Millet*, o *Mille*, detto *Francisco*, nato in Anversa nel 1644, allievo di *L. Franco*. Veduta di una città antica.

225. *Gio. Luigi Roullet* di Arles, n. nel 1645, morto nel 1699. Purità di disegno, espressione, bellezza di lavoro. La sua stampa delle Marie d'Annibal Caracci è ammirabile.

226. *Roberto White*, nato in Londra nel 1645, disegnatore e incisore laborioso, si distinse principalmente ne' ritratti.

227. *Francesco Barlow*, nato nel Lincolnshire circa il 1646, pittore e incisore principalmente d'animali.

228. *Gio. Luiken* d'Amsterdam n. nel 1649 morto nel 1712, abbondante e ricco di composizione, ma non di accordo e di varietà.

229. *William Lodge*, nato in Leeds nel 1649, disegnatore e incisore, che fece molto onore alla sua nazione, non solo con molti ritratti a bulino, ma ancora con vedute. Il Cromwell ed il suo paggio, Malines e il Monumento, veduta di Gaeta e Pozzuoli.

230. *Guglielmo Sherwin*, n. in Londra circa il 1650. Ritratti del Beverland.

231. *William Elder*, n. nella Scozia circa il 1650, uno dei più laboriosi incisori de' suoi tempi, fece un gran numero di *vignette* e ritratti; gli si converrebbe però più il titolo d'artigiano che di artista; i ritratti però sono le migliori sue opere.

232. *Giovanni Clarcke*, nato nella Scozia circa il 1650, incisore di ritratti ed altri soggetti.

233. *William Clarke*, nato in Inghilterra circa il 1650, disegnatore e incisore. Giorgio Duca d'Albemarle, Gio. Shower.

234. *Giovanni Smith*, n. in Londra circa il 1654. Gli amori degli Dei, la Vergine con Gesù del Barocci, e diversi ritratti.

235. I due fratelli *Pietro* e *Francesco Aquila* di Palermo si contraddistinsero nella fine del secolo scorso nell'acquaforte nelle opere de' Caracci, e del Maratta. Sono rimproverati di magrezza.

236. *Nicola Dorigny* figlio di Michele, n. nel 1657, m. nel 1746. Unì la punta al bulino con facilità, ma con disegno non puro. La sua Deposizione del Volterra, la Trasfigurazione di Raffaello, e i di lui cartoni conservati a Hamptoncourt gli danno celebrità. Le sue acqueforti sono meno che mediocri.

237. *Luigi Cheron* parigino, nato nel 1666, morto nel 1723. La sua incisione è di buon grano, ma i tocchi sono poco vivi, e le masse poco incavate. Sua sorella Elisabetta incise mediocremente, fu miniatrice, musica, poetessa, ed imparò l'ebraico per meglio poetare la Bibbia.

238. *Giuseppe Nutting*, nato in Inghilterra circa il 1650, disegnatore e incisore, è nel numero degli artisti inglesi di quest'epoca, il cui principale talento fu quello d'incidere *vignette* per ornare libri; si distinse anche per ritratti,

e i principali sono: Maria di Beaufort, il Dott. Mead, ec.

239. *Benedetto Audran* di Lion, n. nel 1661, morto nel 1721, senza aver posseduto il gusto di suo zio Gerardo fu un buon incisore, come si vede nel suo Alessandro ammalato del le Seur.

240. *Antonio Coypel* parigino, n. nel 1662, morto nel 1722, primo pittore del Re, e buon incisore all' acquaforte. Il suo Democrito è pieno di gusto, di vita e di facilità. Il disordine apparente de' tagli ne' panneggiamenti non toglie niente alla bellezza.

241. *Gasparo Duchange* parigino, n. nel 1662, morto nel 1754. Niuno meglio di lui ha accordato con più morbidezza e proprietà i lavori di punta con quelli di bulino, senza cadere nel freddo. Egli ha trovato il grano più favorevole per le carnagioni del bel sesso. Fatto a posta per incidere il Correggio, di cui sono bellissime le stampe di Io, di Leda, e di Danae.

242. *Roberto Van-Auden-Aert* di Gand n. 1663, morto nel 1743. Quando imitò il Bloemaert all' acquaforte, non fece il giusto risparmio del grano, il quale esige la purità del bulino puro. Incise meglio sul fare di Carlo Maratta. La morte della Madonna, il martirio di s. Biagio sono buone stampe.

243. *Bernardo Picard*, parigino n. nel 1663, morto nel 1733. Ebbe flessibilità, e poi diede nel leccato. La sua migliore stampa è il Dario del le Seur su lo stile dell' Audran.

244. *Pietro Drevet*, il padre, di Lion, n. nel 1664, m. nel 1739, buon incisore.

245. *Girol. Ferroni* italiano, punta magra, poca sperienza di bulino per impastare i lavori preparati all' acquaforte, ma corretto nel disegno, e lodevole nella disposizione.

246. *Claudio Gillot* di Langres, n. nel 1673, morto nel 1722. Ha maneggiata la punta con finezza e con effetto senza ricorrere ai toni vigorosi, e ai gran mezzi del chiaroscuro.

247. *William Hogarth*, nato in Londra nel 1678, ha il merito di avere caratterizzato le mode del suo secolo. La vita di un libertino, la cortigiana addormentata.

248. *Francesco Chereau* di Blois, n. nel 1680, m., n. 1729. Risparmiò i punti nelle carni, risparmio giudizioso, poichè se sono un po' lunghetti, corrono rischio di comparir peli. Il Masson ne faceva uso per legare le più deboli mezze tinte co' lumi. Sono rimarchevoli i ritratti

del Bouma, del cardinal de Fleury, e di Polignac.

249 *Giacomo Frey* di Lucerna, n. nel 1681, m. nel 1782 Per le carni e per i drappi trovò un giorno piacevole. Il rombo domina nella combinazione de' suoi lavori; i punti ben risentiti nell'acquaforte disposti come tagli incrociati e accompagnati da lavori più dolci, danno morbidezza alle carni e alle mezze tinte. Le sue stampe danno buon colore e armonia. La sua manovra è stata adottata dal Kilian, e dal Strange, e dal Wagner, e dal Bartolozzi.

250. *Luigi Desplaces* parigino, n. nel 1682, m. nel 1730. Andò presso l' Audran, ma ne restò lungi: non ebbe l'impasto pittoresco.

251. *Giorgio Bickham* il vecchio, nato in Inghilterra circa il 1684. Molti ritratti dagli amatori assai ricercati.

252. *Giorgio Vertue*, nato a Londra nel 1684, disegnatore, incisore in differenti generi, e fu anche scrittore e storico dell' arte dell' incisione. Ritratto di Guglielmo Lloyd vescovo di Worcester, sir Hugh Myddleton.

253. *Carlo Dupuis*, parigino, n. nel 1685 m. nel 1742 allievo del Duchange, riuscì valente incisore; come si scorge nello sposalizio della Madonna.

254. *Gio. Battista Budet* parigino, n. nel 1686, morto nel 1755, celebre pittore e incisore di bestie.

255. *Niccola Dauphin Beauvais* parigino, n. nel 1687, m. nel 1763, debole.

256. *Carlo Niccola Cochin*, il padre, parigino, nato nel 1688, m. nel 1754, buono nelle figure di mediocre grandezza, non nelle grandi.

257. *Simon Enrico Thomassin*, parigino, n. nel 1688, m. nel 1741, sorpassò suo padre Simone. Il suo fare libero e pittoresco si osserva nel ritratto del cardinal Fleury sostenuto da Diogene che ha ritrovato un uomo.

258. *Anna-Claudio Filippo de Tubieres* Conte de Caylus, n. 1692, m. nel 1765 parigino. A chi non è noto il suo merito per l' erudizione, e per la intelligenza nelle belle arti? Egli si dilettò ancora d' incider all'acquaforte, e benchè ritoccate da artisti le sue stampe, non hanno altro pregio che di conservare qualche pezzo di antichità.

259. *Giacomo Chereau* di Blois, n. nel 1694, morto nel 1759, fratello di Francesco. Molto belli sono i ritratti che egli incise, fra gli altri quello di Gio. Soanem vescovo di Senez, e il suo David.

260. *Federico Hortemels*, si contraddistinse per la morbidezza. Questo pregio

importante si fa raro, perchè si vuol esser d'una eccessiva proprietà, e si ha timore di guastarla collo slargar i tagli. L'incisione non può essere morbida, se i tagli non sono larghi, come il pittore non può dare morbidezza se non carica di colore il pennello. Gli si rimprovera d'aver usati punti tondi troppo grossi nelle carni. Maria Maddalena sua figlia, sposa di Carlo Cochin il padre, è tra i buoni incisori.

261. *Nicola Dupuis* nato 1695, m. 1770 fratello di Carlo, e allievo del Duchange, incise prima di bulino e di punta, e poi di bulino puro, in cui conservò la libertà dell'acquaforte. Il suo Enea con Anchise è una buonissima stampa. Rappresentò con forza i piani. Soleva modellare i lavori de' suoi rami.

262. *Giovanni Elia Ridinger*, nato in Ulma nel 1695, incise cacce di varie sorti, come si praticavano dalle corti della Germania, e animali.

263. *Pietro Drevet* il figlio, parigino n. nel 1697 m. 1739, eccellente in caratterizare ogni soggetto. Non affettò il maneggio del bulino: questo non è lo scopo dell'arte, ma un mezzo per arrivare alla perfezione dell'arte. E tanti e tanti si fermano al mezzo come scopo. I suoi ritratti del Bossuet, e di Simon Bernard sono perfetti.

264. *Giambattista Tiepolo*, n. in Venezia nel 1697, ardito e stravagante pittore non meno che incisore all'acquaforte.

265. *Giacomo Houbracken* olandese n. 1698, m. vecchio. Non la cede al Drevet, e lo supera nell'arditezza del taglio, e nella forza del colore. Il suo Tommaso Moro d'Holbein n'è un esempio. Peccato che non fu sempre uguale. Lavorò molto per la Collezione de' ritratti degli Uomini illustri d'Inghilterra; il primo volume uscì in Londra nel 1743, e il secondo generalmente inferiore nel 1752.

266. *Lorenzo Cars* m. a Parigi nel 1765. Uno dei migliori incisori di questo secolo, ma troppo molle. Il suo Ercole in conocchia n'è una prova.

267. *Pietro Subleyras* di Uzes n. 1695 m. 1740 pittore di professione, incise all'acquaforte con qualche gusto.

268. *Tomaso Worlidge* di Pietroburgo n. 1700 m. 1766 si propose per esemplare il Rembrandt, e nol capì.

269. *G. Wagner* nato nel 1706 in Shalendorf, incise a Venezia sul fare

del Frey, facile, largo, morbido, ma non seppe esprimere il colorito della scuola veneziana.

270. *Francesco Vivarez* francese stabilito a Londra, ha inciso bene il paesaggio.

271. *Gio. Daullé d' Abbeville*, n. 1703 m. 1763. La sua contessa de Fuquieres è una bella stampa, le altre no, per colpa degli amatori.

272. *Gio. Marco Pitteri* veneziano, n. 1703 m. 1767 incise d' una maniera sua propria, da non imitarsi. Non incrociò i tagli in sensi diversi, come ordinariamente si pratica; non usò il modo del Mellan d' un solo rango di tagli secondo l' andamento degli oggetti. Egli copriva i suoi rami di tagli leggieri perpendicolarmente o diagonalmente, li profondava in qua in là come punti allungati, per dare più o minor forza secondo richiedeva il contorno e il chiaroscuro. Malgrado questa bizzarria le sue stampe hanno qualche verità e del colore.

273. *Gio. Battista Piranesi* veneziano. E chi ha inciso più di lui in architettura? avrebbe pubblicato meno se fosse stato meno capriccioso.

274. *Giacomo Filippo Lebas* parigino, n. 1708, morto 1782. È il primo che dopo il Rembrandt abbia posta in voga la punta secca. Fu di gusto. Ma non molto scrupoloso in mettere il suo nome sù lavori mediocri dei suoi allievi, sicuro che gli amatori non se ne accorgerebbero.

276. *Giambattista Jackson*, n. in Inghilterra circa il 1700, che incidette soli quadri di scuola veneta. Il martirio di s. Pietro domenicano, Gesù deposto dalla croce.

276. *Simone Frances. Ravenet*, nato a Parigi circa il 1710, incisore che si considera come inglese perchè soggiornò la più parte di sua vita in Inghilterra. I Pastori d' Arcadia ed il ritratto di lord Camden, morte di Seneca.

277. *Pietro Carlo Canot*, n. in Francia circa il 1710. Testa fiamminga, la tempesta, distruzione totale della flotta turca.

278. *Giacomo Mason*, n. in Inghilterra circa il 1710 Discesa di Enea in Italia, palazzo Pamfili di Roma, veduta delle vicinanze di Napoli, e vedute dell' Inghilterra.

279. *Giacomo Mac Ardell*, nato si crede in Irlanda nel 1710, incisore alla maniera nera, fu uno de' migliori e più laboriosi artisti che abbia dato l' Inghilterra. Giovine fanciullo in piedi, bottega di maniscalco, Madre contornata ad

quattro fanciulli dal Rubens, contessa di Conventry, Beniamino Franklin, Cristo della moneta, dal Rembrandt, la famiglia del Rubens.

280. *Giorgio Fed. Schmidt* di Berlino, nato nel 1712, m. nel 1775. Ha voluto far mostra dell' arte, andando sulle tracce del Rembrandt. Il ritratto del la Tour è una stampa bella.

281. *Pietro Aveline*. È stimato il suo paesaggio e la sua follia.

282. *Guglielmo Cristiano Ernesto Dietrich* (*Dietrici*), nato in Weimar l'anno 1712, deposizione di Croce, i suonatori ambulanti, il Ciarlatano, la carestia e la peste. Fu il Dietrich bravo pittore e incisore ad acquaforte.

283. *Filippo Andrea Kilian*, nato in Augusta nel 1714. L' Adultera, i Magi, s. Cicilia.

284. *Gio. Giacomo Balechou* d' Arles, n. nel 1715, m. nel 1764. Niuno è pareggiabile a lui per il maneggio degli strumenti: questo è tutto il suo gran merito; piccol merito, se non conduce allo scopo dell' arte; e non ve lo condusse, perchè egli si fermò ai soli strumenti. Fu ammirato dagli amatori, ed egli divenne il capo corruttore dell' arte. La sua s. Genevieffa del Vanloo ha più fama che pregio.

285. *Gio: Martino Preisler*, nato in Norimberga nel 1715, fratello e allievo di Giorgio Martino padre di Gio. Giorgio, pure incisori. Contansi tra le migliori sue opere Davide e Abigail, Federico V. a cavallo, la Contessa Bernstorf, e la Madonna della sedia.

286. *Giovanni Giorgio Wille*, nativo di Koenigsberg presso Giessen nel 1717. Ritratto di Enrico Benedetto figlio di Giacomo Stuardo, altro di Lodovico Felipeaux, altro del Conte di s. Florentin, il concerto di famiglia, la giovane suonatrice, Agar presentata ad Abramo, i musici ambulanti. Si stabilì questo celebre artista in Francia, ove si distinse singolarmente con regole d' arte nel taglio non da altri fino a quel tempo praticato, e fece buoni allievi fra i quali anche il celebre Bervic.

287. *Gio. Giacomo Flipart* incise prima d' una maniera larga, morbida e impastata. Considerando poi che l' incisione è una pittura a chiaroscuro, in cui convien nascondere que' tagli che lasciano de' bianchi disgustosi, si diede a farne dei stretti, e poi dei secondi, de' terzi, e anche dei punti, così che su la vernice il rame pareva fatto. Lo faceva indi mordere leggermente dall' acquaforte, e lo ripigliava col bulino con gran

pazienza. Con quella pazienza egli ha operate stampe mirabili.

288. *Claudio Enrico Watelet* parigino, n. nel 1718, m. nel 1786. Amatore intelligente, e incisore mediocre sul gusto del Rembrandt.

289. *Gio. Luigi Lorenese*, m. nel 1758 a Pietroburgo, pittore. Le sue incisioni all' acquaforte non hanno che il vigore del tocco.

290. *Giovanni Brown*, n. in Oxford nel 1719, molto si distinse nei paesi ed al Woollett preparò molte acquaforti. I banditi, i briganti prigionieri, il Mercato, Apollo e la Sibilla.

291. *Francesco Londonio*, n. in Milano nel 1723, incisore di soggetti pastorali.

292. *Roberto Strange*, n. in una delle isole Orcadi nel 1723, fu lungo tempo in Italia, disegnando le opere da' grandi maestri, indi tornato a Londra, incise i propri disegni. Delle molte e belle sue stampe non accennerò che Carlo I. e la sua famiglia, la morte di Didone, e Venere che benda gli occhi ad Amore del Tiziano, s. Girolamo del Correggio.

293. *Bernardo Canale*, o *Canaletto*, n. in Venezia nel 1724, pittore e incisore di belle pittoriche vedute.

294. *Gaetano Gandolfi*, n. in Bologna nel 1725, Pittore e incisore distinto, il Presepio.

295. *Domenico Cunego*, n. in Verona nel 1725, lavorò in Roma. Si annovera tra le sue opere la *Scuola italica*, un volume in foglio.

296. *Giacomo Aldamet* di Abeville, n. 1727, m. nel 1788. Le sue stampe hanno della soavità. Abborriva le nere, paragonandole agli strioni, che incapaci d' imitar la natura si danno alle smorfie.

297. *Riccardo Earlom*, n. in Londra circa il 1728, disegnatore, incisore alla maniera nera, che niuno superò in questo genere di lavoro nè nel numero delle opere. Fra le più pregiate si annoverano due stampe di fiori e di frutta, la fucina, l' accademia del Nudo, Bersabea e Agrippina.

298. *Francesco Bartolozzi*, nato in Firenze nel 1730, incisore di qualunque genere e maniera. Ritratto di A. Caracci, la Clizia, l' Adultera, la Circoncisione, Rebecca, la morte di lord Chatam, la morte del Cook, il Silenzio. Sorpassò tutti gli altri che preceduto lo aveano, riformò l' arte in Italia, e risvegliò l' emulazione tra gl' incisori; ebbe altresì una scuola celebre, che diede molti allievi all' Inghilterra.

300. *Francesco Edmondo Wirrotter*, n. in Inspruck nel 1730. Incisore di Paesi.

301. *Stefano Ficquet*, n. in Parigi nel 1730, celebre per i suoi piccoli ritratti incisi con nitidezza di bulino non da altri praticata in lavori così piccoli. Mad. de Maintenon; Luigi V.

302. *Giovanni Boydell*, n. in Londra nel 1730, il quale, e come incisore e come negoziante onorato di stampe, contribuì potentemente ai progressi dell'arte. Gl'intagliatori nazionali ed esteri furono da lui incoraggiati ed assistiti con ogni maniera di sussidi, onde venne riguardato quale benemerito protettore delle belle arti. La sua patria riconoscente volle darli una luminosa testimonianza dell'alta considerazione in cui lo avea, creandolo *maire* di quella gran capitale: ed il suo esempio dee servire d'eccitamento ai mercanti ed incisori per condursi nelle loro imprese con quella leale ed onorata condotta che costantemente tenne il Boydell. Le principali opere da lui fatte, o da altri eseguite per suo ordine, sono: cento vedute dell'Inghilterra, in gran parte da lui incise, il Tamigi, 76 rami all'acqua tinta; raccolta di rami presi dai migliori quadri che trovansi in Inghilterra. I due primi volumi contengono veramente capi d'opera dell'arte; *liber veritatis*, che contiene i disegni de' quadri dipinti da Claudio di Lorena, la Galleria d'Houghton, che fu la più fortunata speculazione del Boydell, l'edizione del Shakespeare in gran foglio. Questa fu la sua più grande impresa. Pittori ed incisori di distinto merito furono dal Boydell adoperati in quest'opera, per la quale erogò grandiose somme.

303. *William Pether*, n. in Inghilterra circa il 1730, pittore e incisore alla maniera nera, il quale si deve ritenere per uno de' migliori in questo genere. Il vecchio Rabbino dal Rembrandt, l'eremita e Baiardo, effetto di Luna.

304. *Antonio Walker*, n. in Inghilterra nel 1730, disegnatore, pittore e incisore, fratello di Giacomo *Walker*; l'uno e l'altro intagliarono diverse cose per la Raccolta del Boydell.

305. *Guglielmo Wynne Ryland* inglese, n. 1732, m. 1783. Ha per così dire dipinto col bulino e colla punta. Con tutta la sua riputazione, e colla sua fortuna, ebbe la disgrazia di cadere in un delitto di falsità che gli meritò la forca, e l'ebbe.

306. *Giacomo Firmino Beauvarlet*, n. in Abeville circa il 1733. La lettura e la conversazione spagnuola, soggetti della storia d'Ester.

307. *Salomone Gessner* di Zurigo, nato nel 1715, morto nel 1764. Poeta, stampatore, disegnatore, pittore e incisore. Le sue stampe, di cui egli ha ornati i suoi famosi *Idilli*, sono belle, morbide, ben toccate colla punta e col bulino. Vi si desidera disegno più corretto, più espressione e più bellezza nelle teste. I siti sono felici, e il colore è vero.

308. *Giacomo Filippo Hackert*, pittore, nato in Prentzlau, nel Brandeburghese, nel 1734. Incisore di vedute d'Italia insieme a suo fratello Giorgio.

309. *Guglielmo Woollet*, nato nel 1735, morto nel 1785, in Londra. Eccellente nei paesaggi, ma il suo stile nella storia non è degno d'imitazione.

310. *Gian Giacomo di Boissieux*, nato in Lione nel 1736, amatore e disegnatore, celebre per le sue belle acquaforti di paesi e soggetti pastorali. Il Maniscalco, vecchio, botanico, la piccola Maestra, la domestica del Boissieux.

311. *Valentino Green*, nato in Inghilterra circa il 1736, incisore alla maniera nera, che pure ebbe la gloria con l'Earlom di produrre de' capi d'opera. Regolo, Annibale, Marc' Antonio, e il martirio di s. Stefano, Agrippina con l'urna di Germanico.

312. *Guillaume Baillie*, n. in Inghilterra circa il 1736, conosciuto meglio sotto il nome del capitano Baillie, amatore distinto e abile artista, imitatore del Rembrandt. Gesù che risana gli ammalati, detto la carta de' cento fiorini, rame originale del Rembrandt ristorato con grande intelligenza, il pesatore d'oro dal Rembrandt.

313. *Giovanni Volpato*, n. in Bassano verso il 1738, allievo di Giuseppe Wagner, come lo fu pure Bartolozzi, e maestro del celebre Morghen. La notte, le otto Stanze del Vaticano e le logge. Cristo deposto di Raffaello.

314. *Giovanni Hall*, n. in Inghilterra circa il 1740, Ricorderò l'Oliviero Cromwel che discioglie il parlamento, Penn in America, battaglia della Boyne.

315. *William Byrne*, n. in Cambridge circa il 1740, incisore di paesi di molto gusto e molta intelligenza. La fuga in Egitto, paese del Domenichino, Apollo

e l' armento d' Ameto, la sera e molti altri, nei quali Bartolozzi intagliò le figure, come la morte del Cook, Abramo e Lot.

316. *Gio. Raffaele Smith*, n. a Londra circa il 1740, incisore d' ogni genere di ritratti e di storia.

317. *Carlo Antonio Porporati*, nato in Torino nel 1741, celebre per molte sue opere. Susanna, Leda, Diana che si corica, Venere che accarezza Amore.

318. *Emanuele Salvatore Carmona*, n. in Madrid circa il 1741, formò una scuola nella sua patria.

319. *Enrico Kobel*, nato a Manheim nel 1741, pittore e incisore di vedute e paesi.

320. *M. Angelica Kauffmann*, pittrice, n. ne' Grigioni l' anno 1741, che incise all' acquaforte diversi suoi pensieri.

321. *Vincenzo Vangelisti*, n. in Firenze circa il 1744. Fu il primo maestro d' incisione pensionato a Milano. Priamo e Tisbe.

322. *Guglielmo Federico Gmeling*, il più valente incisore di paesi in Italia, n. in Buden Weiler circa il 1744. Il Mulino, Tivoli e Terni.

323. *Roberto Dunkarton*, n. in Londra circa il 1744, pittore, incisore alla maniera nera. Storia di Giuseppe in quattro rami, Sesto Pompeo in atto di chiedere ad un messaggiero notizia della battaglia di Farsalia.

324. *William Dickinson*, n. in Inghilterra circa il 1746, con giusta ragione si annovera nel numero dei più abili artefici d' Inghilterra, Lord Grosvenor, conte Ugulino co' figli.

325. *Giovanni Sherwin*, n. in Inghilterra circa il 1746. Sono sue belle opere la Morte di Lord Manners, ritratto del Woollett, Sacra famiglia dal Pussino.

326. *William Sharp*, n. in Londra nel 1746. s. Cecilia, i Dottori della Chiesa da Guido, Alfredo, la Pitonessa ec

327. *Tommaso Burke*, n. in Inghilterra circa il 1746, incisore a punti e a maniera nera. La battaglia di Azincourt dal Mortimer.

328. *Francesco Roberto Ingouf*, detto il giovine, n. in Parigi nel 1747. Canadesi alla tomba de' loro figli, la Madonna del silenzio da Raffaello.

329. *Giovanni Gottardo Müller* (padre di Giovanni), n. nel ducato di Wurtemberg nel 1747. Battaglia di Bunker' sxhill, Madonna della Seggiola, s. Cecilia, Luigi XVI.

330 *Pietro Bettelini*, n. in Lugano nel 1748, accurato incisore e pittore.

Natività di Gesù, Gesù deposto dalla croce ec.

331. *Tommaso Rejder*, n. in Inghilterra circa il 1448. Incisore a punti. Fatti di Shakespeare.

332. *Tommaso Gangain*, n. in Abeville nel 1748. incisore a punti, e stabilito a Londra ove si distinse. Venditore di Polli, venditore di Pesci, Cristo del Lebrun.

333. *Samuele Middiman*, n. in Inghilterra circa il 1748, incisore a bulino e a maniera nera. Paradiso terrestre del Brühl, festeggiamento di Pastori, due soggetti tratti dal Shakespeare.

334. *Giovanni Murphy*, n. nel 1748 a Londra, incisore alla maniera nera. Sono molto ricercate le sue stampe.

335. *Luigi Schiavonetti*, n. in Bassano nel 1750, valente intagliatore a bulino e a punti.

336. I più celebri incisori tutt' ora viventi, sono Raffaele Morghen, Giuseppe Longhi, Mauro Gandolfi, N. Toschi, Pietro Anderloni, N. Isac, Giovita Garavaglia, N. Bettelini, N. Pavoni, N. Follo, Francesco Rosaspina, Giovanni Müller, Enrico Guglielmo Chatillon, Massard ec, Ahraam Raimback ec. ec. ec.

TAVOLA ALFABETICA

DEI PIU' CELEBRI INCISORI

Agostino veneziano 30
Alberto 77
Aldamet 296
Aldegraver 44
Alion T. C. 83
Altdorfer 45
Amico 26
Anderloni 336
Andreani 74
Aquila 235
Audran G. 209
Audran B. 239
Audran C. 120
Babilone 50
Badilocchio 102
Baillie 312
Baldini 1
Balechou 284
Ballieu 112
Barbieri 116
Barlow 227
Barocci 70
Bartoli 199
Bartolozzi 298
Bauduin 218
Baudet 121
Beauvais 225
Beauvarlet 306
Beatricet 41
Beccafumi 23
Bedam 40
Beham 47
Bella (*della*) 153
Berghem 180
Bettelini 330
Bickham 251
Binck 48
Biscaino 194
Bloemaert 133
Bloteling 198
Boel 182

Boissieux 310
Bol 139
Bolswert 106
Bos G. 38
Bos C. 53
Bosse 156
Both A. 147
Both G. 148
Botticelli 1
Boulanger 158
Bourdon 167
Boussonet 204
Boydell 302
Brebiette 135
Brown 290
Bruyn 94
Bry T. 69
Bry G. 90
Burke 327
Bye 159
Byrne 315
Caliari 72
Callot 119
Campagnola 22
Canale 293
Canot 277
Caracci A. 86
Caracci An. 87
Caraglio 61
Carmona 318
Carpi (*da*) 28
Cars 266
Carter 189
Castiglione 168
Cavallaris 71
Caukerkhen 183
Caylus 258
Chasteau 197
Chatillon L. 213
Chatillon G. 336
Chauveau 174
Chereau F. 248
Chereau G. 259
Cheron 237
Clarke G. 232
Clarke W. 233
Clerc (*le*) 208
Cochin 256
Cock 54
Corneille 221
Cort 73
Coypel 240
Cunego 295
Daullé 271
Damnesz 31
Deleeuw 129
Delaune 62
Desplaces 250
Dickinson 324
Dietrich 282
Dorigny M. 178
Dorigny N. 236
Dreber 82
Drevet F. 263
Drevet P. 244
Duchange 241
Ducq 207
Duguet 163
Dunkarton 323
Dupuis N. 261
Dupuis C. 253
Durer 18
Duvet 32
E . . . 2
Edelinck 187
Elder 231
Earlom 297

Farinato 64
Faythorn 175
Febre (*le*) 217
Ferroni 245
Ficquet 301
Finiguerra 1
Flipart 287
Follo 336
Franco 37
Frey 249

Galle 81
Gambaro (*maestro* dal) 52
Gandolfi G. 294
Gandolfi M. 336
Gangain 332
Gaultier 89
Gaywood 295
Gelée 125
Gessner 307
Ghein 91
Ghisi 65
Gillot 246
Giovanni Ant. da Brescia 16
Glokenton 6
Gmeling 322
Goltz 88
Goudt 104
Green 311
Grun 34

Hackaert 202
Hackert 308
Hainzelman 222
Hall 314
Hans G. 20
Hans (*Sebald Lautensack*) 49
Hans (*Collaert*) 75
Heusch 211
Hogarth 247
Hogenbergh 60
Holbein 36
Hollar 144
Hondius 110
Hopfer 57
Hortemels 260
Houbracken 265
Houret 154

J. B. 27
Jackson 276
Jardin 201
Jode P. 95
Jode F. 134
Ingouf 328
Jsac 336

Kauffmann 320
Kilian Wolfan-
go 101
Kilian L. 99
Kilian B. 188
Kilian F. A. 283
Kobel 319
Koniek 142
Kranach 19
Kruger 33

Lairesse 216
Lanfranco 100
Lauvers 173
Lebas 274
Leven 146
Lievens 141
Lightfort 219
Lodge 229
Loir 215
Lombart 160
Londonio 291
Longhi 336
Lorenese 289
Lorch 68
Lorrain Cl. 125
Lorrain J. L. 289
Luca di Leiden 31
Luiken 228
Lutma 145

Mac Ardell 279
Mantegna 9
Maratta 181
Marinus 113
Massard 336
Masson 203
Mason 278
Mazzuoli 46
Mecheln 7
Mellan 132
Meldolla 63
Merian 118
Middimann 333
Millet 224
Mitelli 192
Mocceto 13
Montagna 15
Morin 157
Morghen 336
Muller (*figlio*) 336
Muller (*padre*) 329
Muller G. 93
Murphy 334
Nadat 24
Nanteuil 190
Natalis 114
Nolpe 131
Nutting 238
Payne 143
Pavoni 336
Penni 42
Pens 39
Perelle 210
Perier 124
Pesne 179
Pether 303
Picard A. 191
Picard B. 243
Piccoli maestri
39, 40, 44, 45, 69
Piranesi 273
Piteau 196
Pitteri 272
Poilly 177
Porporati 317
Pollaiuolo 1
Ponzio 107
Pôtre 169
Preisler 285
Pussin 161
Quillinus 136
Raiboldini 25
Raimback 336
Raimondi 29
Ravenna (da)
Marco 30
Ravenet 276
Rejder 331
Reni 97
Rembrandt 138
Revendinus 76
Ribera 117
Ridinger 262
Robetta 17
Roos 193
Roremont 130
Rosa S. 166
Rosa 14
Roullet 225
Roussellet 165
Rubens 98
Ruysdael 200
Ryland 305
Sadeler R. 80
Sadeler G. 80
Sadeler E. 80
Saft Leven 146
Salamanca 43
Salomon 59
Sarendam 96
Savage 220
Schiavonetti 335
Schmidt 280
Schoen 3
Schon 11
Schongauer 12
Schuppen 186
Schut 115
Schoorel 35
Sharp 326

Seyers	111	Thourneysen	205	Vivarez	270
Sherwin	230	Tiepolo	264	Voet	162
Silvestre	176	Tiziano	21	Volpato	314
Simonneau	212	Toschi	336	Vitdoeck	137
Smith G.	234	Vallet	206	Vorstermann	
Smith R. G.	317	Van-Uliet	140	(*figlio*)	126
Snyderhoff	127	Van-Voerst	108	Vorstermann	
Solis	58	Van-Staren	51	(*padre*)	105
Sompelen	128	Van-de-Volde	122	Vyck	170
Soutman	103	Van-Dick	123	Wagner	269
Spier	223	Van-Ostade	51	Watelet	288
Stoop	152	Van-Aken	164	White	226
Strage	292	Van-Auden-		Wierix	85
Subleyras	267	Verti	242	Wille	286
Suterman	55	Vander Meere	185	Wisscher	150
Suyderoef	109	Vande Velde	214	Woeriot	67
Swanevelt	172	Vangelisti	321	Wolgemuth	8
		Vaterloo	171	Woollet	309
Tempesta	78	Vertue	252	Worlidge	268
Teniers	149	Vierix	84	Walker	304
Testa	155	Von Bocholt	10	Zagel	5
Thomassin	257	Villamena	92	Zwoll	4

* INDIANA (*architettura*). I monumeuti della architettura indiana sono tutti scavati nei monti; alcune grotte vastissime credonsi i monumenti de' tempi i più remoti, e forse sono coetanei ai più antichi edifici di questo genere in Egitto. Invano il Meiners volle insinuare, che que' monumenti non fossero anteriori all' era volgare, e che gli Indiani ne avessero appresa la costruzione dai Greci; giacchè questi non avrebbero mai insegnato agl' Indiani a scavare i tempii loro nelle viscere de' monti; e gli ornati e le figure, che in quei monumenti si veggono, troppo si allontanano dallo stile de' Greci di qualunque età.

Il più famoso di quei monumenti trovasi nella isoletta di Elefanta, situata all' est del porto di Bombay. Esso è lungo 130 piedi inglesi, largo 110, ed alto 14 e mezzo. La forma delle colonne di quel tempio sembra di un gusto migliore di quello delle colonne egizie. Le pareti del tempio sono ornate di figure umane a bassorilievo; queste figure, inferiori di molto a quelle dei Greci, sono da alcuno preferite a quelle degli Egizi. Si direbbe che i progressi

degli Indiani nell' architettura sono andati di paro passo con quelli de' Persiani.

La grotta d' Ambola era essa pure un tempio quadrato, il cui tetto è sostenuto da venti colonne di 14 piedi di altezza; presso quello si veggono camere e cappelle, alcune dellequali assai vaste, e gli ornamenti non portano un carattere diverso da quelli di Elefanta, se non che essendo la grotta scavata in un sasso meno duro, le figure sono maggiormente degradate per le ingiurie del tempo.

Altre grotte, o piuttosto altri edifici sotterranei presentano sempre gli stessi caratteri, se non che le colonne, che veggonsi nei sotterranei di Canara, sono informi, tagliate irregolarmente e senza simmetria, e maggiormente s' avvicinano a quelle degli edifici dell' alto Egitto. Non sono neppure quei sotterranei ornati di tante figure quanti se ne veggono nelle altre grotte già indicate, sebbene alcune di quelle di Canara non cedano alle prime in grandezza, mentre altre sono assai picciole.

INGRATO. Gli oggetti per quanto si maneggino, non si prestano nè corrispondono alla intenzione dell' artista, sono detti *ingrati*.

Tali sono gli oggetti fuggitivi, come le tempeste. Tali sono anche tutti gli splendori de' lampi, e di ogni lume, e d' ogni corpo brillante. E tali sono parimente alcune sensazioncelle che si vorrebbero esprimere in certi soggetti: e dagli dagli, non vi si riesce; si dà anzi in caricature.

E tu, artista, perchè tratti con *ingrati*? Conosci prima gli oggetti, ed esamina quel che le tue spalle possono portare. Chi ha ingegno ricco e generoso sa confonder gl' *ingrati*, e sa ingannarli. All' artista mediocre tutto è *ingrato*. Ma per quanto sia mediocrissimo, conservi per tutta la sua vita *gratitudine* a' suoi maestri.

INGRESSI di città sieno liberi, moltiplicati in ragione della grandezza del ricinto, e dell' affluenza del popolo, e ornati convenientemente fuori e dentro. Al di fuori sia un lungo stradone fiancheggiato da viali d' alberi diversi, con fontane, con poggiuoli, e avanti alla porta sia un ampio spiazzo. La porta vuol esser ad arco trionfale che introduca da una piazza ben caseggiata, donde partansi alcune strade belle, conducenti quali al centro della città, e quali agli estremi, e tutte terminate da qualche

oggetto gradevole. Tali ingressi che città annunziano!

L'*ingresso* delle abitazioni deve esser nel mezzo della facciata. Un edificio grande richiede più *ingressi*, ma sempre con regolarità. La decorazione deve corrispondere al carattere dell'edificio. L'essenziale è di essere senza imbarazzi, di facile accesso, netto, e arioso fuori e dentro.

INIGO JONES inglese, n. 1572, m. 1652. Da giovinetto fu pittore di paesi. Viaggiò per l'Europa, e divenne buon architetto. Egli introdusse in Inghilterra la buona architettura. Fino al 1625 Londra era quasi tutta di legno. Il Conte di Arundel fu il primo a fabbricar di pietra per i particolari. Le prime opere di Jones sentirono ancora dell'agresto, onde egli ritornò in Italia per depurarsi. Le sue principali fabbriche sono: a Whit-Hall il sontuoso edificio detto *Banquettinhouse*, o sia sala d'udienza: basamento rustico, indi un ordine ionico, e poi un composito con un attico balaustrato. Questo non è che il padiglione d'un palazzo immenso con sette cortili, non mai eseguito. Nel parco di Greenvich un palazzo con basamento rustico, che sostiene una loggia di colonne ioniche architravate con ringhiera sopra: vi è nna sala cuba di 40 piedi. Ne' giardini di Sommerset una gran galleria con arcate. Il palazzo di Guneberg presso Brentford con loggia di colonne corintie troppo larghe. Il palazzo Lindsey a Londra con basamento rustico, su cui è un ionico con attico balaustrato adorno di vasi. L'ospedale di Greenwich per i marinai invalidi, edificio della maggior sontuosità; ma era destinato per palazzo reale, e fu creduto conveniente per la marina che arricchisce l'Inghilterra. La chiesa di s. Paolo a Coven-Jardin d'ordine dorico in una piazza quadra porticata. L'*Eschange*, o sia la Borsa a spese di Gresham, opera grande, e poco corretta. La porta e la scalinata di *Jork* sul Tamigi in Londra per il duca di Buchingam: colonne bugnate, con conchiglie da per tutto. Il palazzo di *Pembrocke* a Wilton passa per un capo d'opera di sontuosità. Il palazzo Ambersbury per Carleton ha sopra un bel basamento una loggia architravata di colonne composite: la scala contiene entro di se un'altra scala. Molte altre furono le sue fabbriche, e decorazioni per feste. Egli andò sul gusto del Palladio,

su cui fece delle osservazioni, pubblicate dal Leoni. Egli fece anche una dissertazione sopra *Stonehenge*, mucchi di pietre che si trovano in varie contrade del Nort, e che si attribuiscono agli aborigeni delle nazioni per monumenti di fatti rimarchevoli. Nelle pianure di Salisbury se ne veggono molti, fra' quali uno grande e di pietre sì grandi, che appena 150 buoi possono tirarne una. Esagerazione, che ha fatto immaginare esser quella opera di giganti, o di maghi. Jones fu disinteressato a segno di rinunziare i suoi appuntamenti, affinchè si levassero i debiti della Corona.

* INTAGLIARE. Scolpire, formare checchessia in legno, o in altra materia col taglio degli scarpelli e di altri stromenti taglienti. — *Intagliatore* dicesi quello che intaglia fogiami, cornici, o cose simili; quello che intaglia figure di rilievo, o di basso rilievo, dicesi *scultore* — *Intagliatore* dicesi ancora quello che intaglia nel rame a bulino o ad acqua forte, e cos quello che intaglia nel legno per formare stampe. — Nelli antichi scrittori toscani trovansi le lettere *intagliate* nel marmo delle sepolture *intagliate* le pietre più rigide, *intagliati* i marmi, *intagliato* un cristallo a bulino, e il *Cellini* disse pure le gemme *intagliate* in tavola e a faccette. Dissero pure quegli scrittori: *intagliatore* d'immagini, *intagliatore* in rame (eccellente disse il *Borghini* certo *Catalgio*), *intagliatura* de' diaspri, *intaglio* di marmo, *intagli* sottili di vasi (il *Villani* loda quelli di Aurelia, cioè d'Orleans), *intagli* di una fonte, cioè di marmo, ecc.

* INTAGLIO. Lavoro, opera d'intaglio, o di rilievo, o d'incavo. Scultura, ed ogn'altra opera di disegno che intagliano e incidono i professori o in rame o in legno per la stampa *V.* INTAGLIARE.

* INTARSIARE. *V.* TARSIA.

* INTAVOLATO. Sorta d'ornamento d'architettura. Membro degli ornamenti medesimi. — Dicesi anche propriamente *intavolato* il solaio, dal latino *tabulatum*. — *Intavolato* dicesi quella parte dell'ordine, composta dell'architrave, del fregio e della cornice. perchè apparentemente essa indica la estremità del solaio, sostenuto dalle colonne, o in mancanza di esse dal muro. *Intavolare* dicesi anche incrostare, ed impalcare colle tavole.

INTERCOLONNI. Sono

gli spazi fra le colonne. Questi spazi debbono convenire alla solidità, alla comodità, e alla bellezza. Dunque non mai sì spaziosi che la solidità ne soffra nemmeno in apparenza; nè sì angusti che sieno imbarazzanti e inservibili. Se colonne grosse sono troppo vicine, compariscono più grosse; e le colonne delicate troppo distanti sembrano troppo delicate. Onde l'intercolonnio *corintio* può farsi di 2 diametri, il *ionico* di 2 ½, e il *dorico* di 3.

L'uguaglianza degl' *intercolonni* è una bellezza. I moderni paiono poco sensibili a questa bellezza. Al più al più quel di mezzo può esser un tantino maggiore, come nel portico del Panteon, ma è impercettibile all'occhio. Le colonne angolari debbono essere un po' più grossette, non solo per la solidità, ma anche per comparir uguali alle altre, perchè all' aria aperta compariscono più sottili.

Che cosa sono dunque le colonne *accoppiate?* Distribuzione viziosa. Si possono soltanto usare in un edificio isolato, non secondo la lunghezza, ma secondo la larghezza del muro, dove sia questo tanto grosso che una sola colonna non basti a prenderlo. Così è nel mausoleo di Bacco a s. Agnese fuori di Roma.

INTERESSANTE deve essere ogni oggetto che si rappresenta.

Ogni bellezza è *interessante*, perchè è bellezza. Dunque un soggetto *interessante*, non può esser trattato da un artista mediocre.

Un soggetto per *interessare*, deve essere generalmente ben noto; si ha da spiegare da per se stesso. Dunque, signori artisti, studiate, e scegliete. Dunque lungi le allegorie. Se la figura allegorica è sorprendentemente bella, *interesserà* per la sua sola bellezza, ma io le volto le spalle impazientato del suo enigma.

Veggo un bambino alla mammella d'una madre pugnalata, e mi scappano le lagrime. Nè cerco di sapere se è per assassini, o per i frenetici de la Santa Bartelemi.

Ecco là una bella ragazza che spira in braccio ad un bel giovinotto. Me ne *interesso*, ma assai più quando so essere i due innamorati Piramo e Tisbe.

Un soggetto semplice interessa più di un soggetto complicato. Ne faccia testimonianza l'Apollo, la Venere il Giove, il Gladiatore. ec. Una Maddalena trattata dal Correggio o dal Mergs *interessa* più di tutte le macchine del Lanfranco e di Pietro da Cortona.

Se a questa Maddalena si unisce una matrona consolatrice, l' interesse si debilita, è diviso, è distratto.

Entro in una numerosa assemblea, e non veggo che una folla di differenti figure. Quanta gente! Ne adocchio qualcuna che m' interessa, e mi attacco a lei; vorrei esser con lei solo, e m' indispettisco contro coloro che vengono a seccarci.

Quanto meno figure entrano in un' opera, l' *interesse* è più vivo. La grande opera è di far molto col poco. Che cosa saranno dunque le battaglie?

Un ritratto del Tiziano, del Vandych *interessa*, perchè è fatto da mano maestra. Ma *interesserà* più se è di qualche soggetto immortale; e niente se è di chi porta tutto sè nella tomba.

I paesaggi, le feste campestri, gli ammassi di fiori, e di frutti possono anche *interessare*, se sieno espressi con eleganza dilettevole. Ma straccioni, pipanti, ubriachi, deformi qual *interesse* hanno da produrre!

Gli artisti dovrebbero riguardar l' *interesse* come il primo mezzo della loro riuscita; e frattanto è il più negletto. Ma questo *interesse* non ha da far niente con quello della moneta. L' artista deve essere *interessante*, non interessato.

INTONACO. Gli antichi vi usavano molta cura. Se lo aveano da impiegare sul pianterreno, uguagliavano prima ben bene il suolo, e lo assodavano. Indi sul sodo stendevano uno strato di pietrucce, e su questo un altro strato di più piccole impastate con tre quinti di calce se esso pietrame era di fresco tratto dalle cave, e due quinti se proveniva da vecchie demolizioni. Si batteva poi con mazzapicchi finchè il tutto, che dovea esser alto un piede, fosse ridotto a 8 pollici. Su questi due strati se ne metteva un altro di tre parti di tegole peste, temprate con una parte di calce, da far l' altezza di 6 dita. Su quest' ultimo strato bene spianato e livellato si metteva il pavimento di marmo, o di mosaico, o d' intonaco, sopra di cui si spargeva del marmo polverizzato finissimo.

Se l' *intonaco* si avea da fare sopra un solaio, badavano bene gli antichi, che sotto di esso solaio non vi fosse alcun muro che lo toccasse; altrimenti piegando il solaio tra muri, l' *intonaco* si fenderebbe. Badavano anche di non impiegar tavole di diversa specie di querce: sceglievano anzi quelle della stessa specie, bene stagionate, e le inchiodavano sodamente ne' travi.

Indi coprivano il tavolato con paglia, o con felce, per preservarlo dalla causticità della calce; e poi vi stendevano l'intonaco nella maniera suddetta.

Maggiore precauzione prendevano per i luoghi scoperti, specialmente s'erano di legname. Inchiodavano sul primo tavolato un altro che incrociasse il primo. E operando nel modo predetto aggiungevano su l'ultimo intonaco piccoli pezzi di materiale, cubici di due dita per ogni verso, col dare 2 dita di pendio ogni 10 piedi. Così la malta ch'era fra le giunture di que' piccoli pezzi non soffriva il gelo; e per meglio difenderla, ogni anno all'avvicinarsi dell'inverno la spalmavano di morga d'olio. Talvolta per rendere più solide queste terrazze, mettevano sul secondo strato mattoni di 2 piedi in quadrato ben arrotati e connessi insieme, e s'incavava loro intorno un canale largo e profondo un dito, e si riempiva di calce stemperata nell'olio. Indi si procedeva nel modo solito, e al disopra si faceva un pavimento di mattoni a spica.

I pavimenti alla greca, che i Romani usavano nelle camere d'inverno, e specialmente nelle sale da mangiare a pianterreno, erano più comodi che belli. Si faceva un'escavazione profonda 2 piedi, si batteva bene il fondo; vi si stendeva sopra un impasto di scaglie di pietre, di tegole, e di calce, e gli si dava un pendio che terminava ad un canaletto. Sopra a questo si metteva uno strato di carbone pesto e ben battuto; indi un altro di calce, di sabbia fina, e di ceneri, impastate insieme, alto mezzo piede: si livellava, e quando era ben secco, si metteva a polimento. Questo *intonaco* compariva nero, ma era comodo nelle sale de' pranzi, dove cadendo acqua o vino, n'era subito assorbito, e restavasi asciutto, che i *Dapiferi*, i quali servivano ordinariamente a piedi nudi, non vi provavano gl' inconvenienti della umidità.

La durata degl' *intonachi* antichi è mirabile. Basta vederli in Roma, e a Pompeia. Distrutti i legnami si mantengono tuttavia gl' *intonachi* che v'erano di sopra, e sembrano volte; vi si osservano le impressioni delle paglie e delle felci, vi si distingue ogni strato. Questa durata, questa solidità dipende 1. dalla cura di farli bene. 2. dalla maniera d'impiegar la calce. 3. dalla precauzione di batter bene, e di massicciare

ogni strato. La calce vuol esser glutinosa e grassa, l'arena esposta lungo tempo all'aria e al sole; se invece d'arena si mette polvere di marmo, si avrà un intonaco *marmorato*. Non si deve soprapporre l'intonaco, se il muro non è asciutto, nè si deve mettere uno strato su l'altro, se non sia ben asciutto l'antecedente.

Ne' bacini convien far un massiccio alto un piede di calce, di cemento, di ciottoli, e con uno strato di argilla al di sopra. Questo è il fondo del bacino; e lo intonaco vi si conserva a lungo, se la superficie dell'acqua scola facilmente per un buon tubo di scarico. Se il tubo è troppo minuto, l'acqua superflua rigurgita su i labbri, stempra il terreno, su cui è il *bacino*, e lo degrada.

INVENTORI. È ben difficile sapere i primi inventori delle cose più importanti, perchè niuna è stata inventata bella e intera da un solo. Un'invenzione è per lo più un aggregato di invenzioncelle provenienti da più mani. L'ultima è la più strepitosa. Sono ignorati anche gl'inventori de' nostri grandissimi *nienti*, benchè riproducansi giornalmente sotto i nostri occhi.

INVENZIONE nelle arti non è una scoperta, ma una *scelta* che l'artista fa degli oggetti conveuienti al suo argomento.

Il pittore e lo scultore non inventa cose nuove; le prende (le più interessanti) dalla storia, dalla favola, dalla natura, e le traduce nella sua arte. In questa traduzione consiste la sua *invenzione*. Egli deve perciò modellarle nella sua immaginazione, per farle tutte tendere ad uno scopo. Quindi l'*invenzione* abbraccia tutte le altre parti dell'arte, composizione, distribuzione, espressione, chiaroscuro, colorito, panueggiamenti, accessorii.

È l'*invenzione* che caratterizza l'artista: se ella è perfetta, egli è perfetto. La perfezione consiste nell'*unità*. Per quanto vari sieno gli oggetti in un'opera, dall'infimo al massimo debbono tutti concorrere a formare un tutto semplice ed uno, che diletti la vista, tocchi il cuore, e nudrisca la mente. Dunque si ricorra sempre a Raffaello. Egli è il gran maestro dell'*invenzione*. Niuno al pari lui ha posseduto le parti principali dell'invenzione. Egli ha saputo meglio di chi si sia dare l'espressione conveniente a ciascun oggetto, e al tutto insieme. Le sue figure sono viventi, sono in moto: vi si scorge quel

che facevano prima del loro stato attuale, e si prevede quel che hanno da fare dopo, perchè non presentano mai un moto terminato.

Affinchè il soggetto interessi (se non interessa non val niente), l'artista non deve attendere che al grande, e dar un calcio ai dettagli e agli accessorii non necessari. E fra' dettagli sono compresi i piccioli accidenti di luce, le tinte troppo varie, e le affettate varietà delle drapperie. Fino ne' ritratti la grazia e la rassomiglianza consiste più nell'aria generale della fisonomia che nella scrupolosità d'ogni lineamento.

Il grand' oggetto dell'arte è di colpire l'immaginazione. Dunque

L'arte, che tutto fa, niente si scuopra.

L'arte non è la storia che deve esporre con fedeltà le cose come realmente sono state. L'arte ha da abbellire. L'artista non può dire come lo storico; il mio eroe era gobbo, ma era un valentuomo: l'artista non può rappresentare la grandezza morale che colla grandezza esteriore. Non perciò si farà bello Socrate; il suo ritratto è talmente noto, che se si facesse d'un viso maestoso non si riconoscerebbe più. E se di Esopo non si ha ritratto, la general tradizione della sua deformità vale per tutti i ritratti.

Finalmente quel ch'è più contrario alla grandiosità dell'*invenzione* è la moltiplicità delle figure: è impossibile che una non distragga l'altra, e che l'interesse del tutto insieme non ne soffra. In fisica molti piccoli fanno un gran tutto: nell'arte molti piccoli fanno un gusto infinitamente piccolo, niente.

* INVETRIARE dicevasi nel secolo XVI il dare la vernice, o la coperta vetrificabile ai vasi di terra, onde que' lavori dicevansi di terra invetriata, e se ne fecero in quella età di bellissimi — Invetriatura dicevasi anche quella sorta di vernice, chiamata pure *vetrina*, che i vasellai davano ai vasi di terra, sì per renderli lustri, come ancora per renderli impenetrabili dai liquori; anche in quell'epoca, come insegna il *Baldinucci*, facevasi col piombo *strutto*, cioè ossidato, e ridotta *in forma d'acqua* davasi ai vasellami di terra dopo la prima cottura.

IONICO. Quest' ordine ebbe da principio la colonna alta 8 diametri: i Romani l'accrebbero fino a 9.

La base assegnatagli da Vitruvio è alla rovescia di quel che deve essere ogni base, in cui i membri hanno

da diminuire di forza e di aggetto a misura che vanno in su: qui è tutto il contrario, il grosso è sul più debole. Nell' antichità non si scorge questa mostruosità. L' hanno bensì praticata alcuni moderni su l' autorità di Vitruvio, il quale non avrà forse scritto mai tale sproposito, appropriatogli dalle ingiurie della vetustà. I Greci non vi posero plinto.

Il suo capitello antico è ordinariamente di due piumacci o cuscini paralleli, ciascuno legato nel mezzo, onde vengono due facce ornate di volute. Questo capitello ha l' inconveniente nelle colonne angolari di presentar di faccia un aspetto differente da quello di fianco. Per evitare questo difetto gli antichi usarono nelle colonne angolari i cuscinetti non paralleli, ma riuniti all' angolo interno, e posero all' angolo esterno una volta di sbieco. Un altro capitello antico è colla voluta disgiunta a ciascuno de' quattro angoli, come nel tempio della Concordia. Lo Scamozzi lo ha migliorato col lasciar vuote esse volute, ornandole elegantemente con un filetto. Si attribuisce a Michelangelo un altro capitello ionico formato di due piumacci a campane, con due facce, con un abaco incavato pesantemente in due festoni sospesi agli occhi delle volute, e in quattro mascheroni. Oh che invenzioni!

L' architrave ionico sta meglio con due fasce che con tre: le tre si riserbino per il corintio; per dare così agli ordini la loro conveniente gradazione. Perciò il fregio ionico vuol esser liscio, o con rarissimi ornati.

Alla cornice si sono affettati i più leggieri pezzi di legname, e si è caratterizzata con *dentelli*. Se questi vi avessero luogo, dovrebbero averlo non sotto al gocciolatoio, ma sopra, dove sono realmente i panconcelli rappresentati da' *dentelli*. Lo Scamozzi gli ha omessi.

* IPERTIRO. Nome dato dai Greci a quell' ornamento che noi chiamiamo *sopra porta*. Presso di essi non era che un fregio.

* IPETRI. Tempii che avevano dieci colonne innanzi a ciascuna delle facciate, e tutto all' intorno un portico doppio come nei dipteri. Tale è il tempio più grande di Pesto.

* IPOCAUSTO. Camera fatta a volta negli antichi bagni ed anche nelle case, nelle quali si accendeva il fuoco affine di riscaldare le

camere poste al di sopra. Il calore era condotto per mezzo di tubi, chiusi sovente nella grossezza del muro. L'ipocausto de' bagni era d'ordinario nel mezzo, ed in una celletta al di sopra erano i vasi nei quali si riscaldava l'acqua per i bagni medesimi, che per mezzo di vari tubi veniva alle diverse camere distribuita.

* IPOGEO. Tombe sotterranee coperte da una volta, che servivano di sepolcri ai Greci, da che si era renduto meno comune l'uso di abbruciare i cadaveri. I Romani adottarono l'uso di que' sepolcri, gli ingrandirono, fabbricarono alcuna volta appartamenti sotterranei, e gli ornarono di pitture, di musaici, e di bassirilievi, ecc.

* IPOSCENIO. Muro degli antichi teatri innanzi alla scena, che guardava l'orchestra, e che ornavasi alcuna volta di colonne e di statue.

* IPOTRACHELIO. Secondo *Vitruvio*, era la parte più sottile di una colonna, che si univa al capitello, e che da noi viene nominata il *collarino*.

IPPIA è singolarmente encomiato per l'abilità di costruire edifici destinati alla pubblica salute e al piacere. Oggetto vasto e interessante: abbraccia bagni, spedali, tribunali, saloni di assemblee, teatri ec. Ippia sapeva situar tali edifici vantaggiosamente, distribuirne bene le parti, e decorarli convenientemente, onde risultava comodo, salubrità, diletto. E che altro hanno d'aver in mira gli architetti?

IPPODAMO da Mileto costruì il porto d'Atene. La sua grand'opera fu Rodi, una delle più cospicue città antiche, disposta a forma d'anfiteatro, ornata di fabbriche magnifiche, di ampie strade, di piazze, di viali, di boschetti, e d'ogni delizia. In Rodi aveano luogo tutti gli Dei. Fra tanti tempii quello del Sole era uno de' più strepitosi. Quello di Bacco era decorato di quadri della scuola di Protogene. Quelli d'Iside, di Diana ec. erano capi d'opera d'architettura. Rodi avea pitture e sculture d'un valsente superiore a tutte le città della Grecia unite insieme. Avea il suo Colosso fatto in tre anni da Chares di Lindo discepolo di Lisippo.

* IPPODROMO. Edifizio frequente presso gli antichi, massime presso i Greci, nel quale si addestravano e si esercitavano cavalli. Quello di Bizanzio era una specie di circo, e serviva alle corse de' cavalli e de' cocchi.

* IPPOGRIFO. Animale biforme, la cui parte anteriore è di aquila con le ale, la posteriore è di cavallo; figura usata alcuna volta dagli antichi ne' fregi.

* IPPOTRACHELIO. Voce colla quale *Vitruvio* ha distinto quella parte del capitello toscano, e dorico, che si chiama fregio del capitello.

* IPTERO. Luogo dell' edifizio che rimane scoperto; si dissero quindi *ipteri* i templi scoperti, dei qnali si è trovato un esempio a Pesto.

ISCRIZIONE. Far uscire dalla bocca delle immagini le parole iscritte in una striscia fu una gagliofferia de' Cimabue, e di que' pittorastri che non sapevano altrimenti esprimere i loro soggetti. Simone, verseggiato profumatamente dal Petrarca, dipinse il diavolo, che aveva tentato inutilmente s. Ranieri; onde al povero diavolo stracco morto usciva di bocca lo scartoccio *ohimè, non posso più*. E un sig. francese della illustre famiglia Levi, discendente incontrastabilmente dalla Tribù di Levi, e in conseguenza parente stretto della Madonna, si fece dipingere genuflesso avanti la sua parente Vergine Madre, dicendole *Buon giorno, Maria*; ed ella rispondeva *Buon giorno Cugino mio*.

Per tali strambotti le *iscrizioni* si sono bandite dalla pittura. Da un estremo all' altro. Ma se le iscrizioni fanno bene, se sono brevi, alle stampe, agli edifici, alle sculture, perchè non staranno bene anche nei quadri?

Vi stanno a maraviglia, sono anzi necessarie. Raffaello le ha usate, come han fatto altri pittori. Basta adattarle in sito conveniente. Nella deliziosa Arcadia del Pussino un pastorello mostra ad una coppia d' amanti una lapide sepolcrale coll' *iscrizione*: *Anche io vissi in Arcadia*.

Molte opere non danno quel diletto che darebbero, se fosse ben nota l' idea dell' artista per mezzo d' una chiara e semplice *iscrizioncella* ben collocata. Alla statua equestre in Pietroburg è nello scoglio che serve di basamento *Petro I. Caterina II.* Agli Invalidi di Berlino *Laeso et Invicto Militi*. Ecco il modello delle *iscrizioni* grandi. Ma perchè in latino? Il pedantismo darà molte risposte. La ragione non ne dà che una, ed è che a' viventi si ha da parlare in lingua vivente.

* ISIACA (TAVOLA). Celebre monumento egizio, che si conserva nel museo regio di Torino. La tavola è di bronzo colle figure

formate di una incrostatura leggierissima d'argento, inserita negli incavi corrispondenti come nei lavori alla damaschina.

ISIDORO da Mileto fu compagno d'Antemio nella fabbrica di s. Sofia, e in altre sotto Giustiniano. Quell'Imperatore teneva in moto più di 500 architetti. Questo Isidoro ebbe un nipote chiamato Isidoro da Bisanzio, il quale con Gio. da Mileto si fece grand'onore nel fabbricare tutta di pianta la città di Zenobia nella Siria.

* ISOMETRE dette erano dai Greci le statue di grandezza naturale.

* ISTORIA. Dicesi la invenzione espressa col mezzo della pittura o della scultura, rappresentante alcun fatto o vero o finto, o storico o poetico, o anche misto: e istoriare dicesi il dipignere istorie. Di tutti i generi di pittura, questo è certamente il più nobile, come altresì il più difficile, perchè suppone una profonda cognizione del meccanismo e di tutte le situazioni, di tutti i movimenti della figura umana. Egli è questo il genere eroico, l'epopea della pittura.

* ISTORIA NATURALE. Utile, anzi necessaria agli artisti; essa fornisce all'architetto la cognizione delle materie, delle quali dee servirsi, della origine della maggior parte degli ornamenti, delle forme primitive di molte parti degli edifizi pigliate nella natura; al pittore, allo scultore, la cognizione esatta del corpo umano. La vera costruzione e struttura degli animali è la più esatta idea di tutti i corpi di tutte le sostanze naturali che entrano nelle composizioni pittoriche.

* ISTORIATO dicesi un ritratto, nel quale la persona si è posta in azione, sia coll'unirla ed aggrupparla con altre persone, per esempio con una famiglia, o parte della medesima, sia coll'inserirla nella rappresentazione di un avvenimento storico.

ISTRUZIONE. Se gli artisti, e specialmente i pittori vogliono una copiosa istruzione su la pittura, ricorrano a Gerardo Lairesse, *le grand livre des Peintres*.

La miglior istruzione è di non seguir quella ch'è comunemente praticata.

Si pratica di mandar i giovani al *Modello*. Ma il modello è difettoso, freddo, costretto e sforzato. Se il copista è fedele, diverrà un disegnatore scorretto; e se vi lavora di fantasia, diverrà fantastico.

Fra i modelli si danno al

giovane da copiare le opere del maestro. Gli si fa vedere un poco di antico. L'istruzione è compita. E così in un secolo fra 20 mila artisti una nazione appena ne ha una mezza dozzina di mediocri; e se ne scappa qualche egregio, è perchè è uscito fuora dal metodo consueto, e ha fatto da sè. Il metodo difettoso fa difettosi gli allievi in qualunque professione.

Per avvezzarsi al disegno corretto si copino le migliori scultnre antiche. Per unire molte figure insieme, si osservino i buoni bassi rilievi dell'antichità, si osservi Raffaello. Dopo aver acquistata tutta la precisione, si può allora imitar la natura in movimento. Con questo metodo sono divenuti valentuomini i Vinci, i Buonarroti, i Raffaelli i Domenichini ec.

Se i maestri vogliono allievi, si spoglino del dispotismo: lascino che ciascuno vada a seconda della sua inclinazione, e ad esempio dei buoni rarissimi medici, secondino la natura, nè la contrastino mai.

Non si può far niente di buono senza libertà. E che sarebbe divenuto il leggiadro Guido, se fosse stato costretto a imitar Michelagnolo? Paolo Veronese sarebbe crepato alle riflessioni di Raffaello. Si divien originale per quanto mediocre, vale più di tutto il regno delle scimie. Il buon maestro non deve che facilitare l'inclinazione del discepolo, e tenerlo lontano dagli scogli, e da' precipizi de' sistemi esclusivi. Per varie strade si va alla gloria.

IVARA (*Filippo*), nato nel 1685, morto nel 1735. Nacque a Messina di famiglia antica, ma povera, prese il collarino, studiò architettura in Roma, fu dal re di Sardegna scelto per suo architetto, e n'ebbe una ricca badia. Le sue principali opere sono in Piemonte. A Torino la facciata della chiesa delle carmelitane a due ordini, con centinatnre, con risalti, con frontoni spezzati. La scala superba del Castello; ma dov'è il palazzo di essa scala? All'incontro dov'è la scala del palazzo regio? Sul colle di Superga eresse un tempio con fabbriche annesse: il tempio è circolare con 8 pilastri rilevati dal muro, e con 8 colonne incastrate, che sostengono la cupola di buona forma in mezzo a due campanili svelti. Le cappelle vi sono centinate, e centinatissima è la scalinata esterna. La facciata ha un portico di 4 colonne corintie, disugualmente spaziate

per rendere molto maggiore l' intercolonnio di mezzo: al di sopra è un frontone che interrompe la balaustrata. Alla villa della Veneria fece la cappella, la scuderia, la galleria, l' aranceria. La chiesa del Carmine. Per i Padri dell' Oratorio un modello per rifabbricar la loro chiesa. Il palazzo di Stopinigi per la caccia, con un salone bizzarro che ha 8 cammini, con 4 appartamenti in croce per i principi, con altri appartamenti laterali, e con quanto occorre per l' uso di una caccia che non fa l' elogio dell' uomo. L' Ivara fu chiamato dal re di Portogallo, e disegnò a Lisbona il tempio patriarcale, ed il palazzo regio. Ritornato a Torino vi fece il palazzo del conte Birago, stimato bello e buono. Andò a Mantova per la cupola di s. Andrea, a Como per quella della cattedrale, a Milano per la facciata del duomo. A Roma lasciò un modello per la Sacristia di s. Pietro, e un disegno per la scalinata della Trinità dei Monti; in seguito l' uno e l' altro. La sua fama lo sbalzò a Madrid per riedificarvi il palazzo reale, che si era incendiato; ma appena terminato il disegno morì. L' Ivara fu un architetto rinomato, sprezzatore delle piccole fabbriche, voleva sempre il grande più dispendioso; ma poco amante dell' unità, della correzione, della semplicità. E pure il suo maestro Fontano non gli avea raccomandato altro che la *semplicità*, e che non temesse mai di peccare per *difetto*. I peccati degli architetti moderni sono sempre per *eccesso*. Egli era di buon umore, amico dei divertimenti e del denaro.

LAB

LABERINTO. Edificio talmente intricato che difficilmente se ne trova il centro e l' uscita. L' antichità ebbe quattro famosi laberinti.

1. Il laberinto d' Egitto era un ammasso di 12 palazzi, ricinti da un solo muro continuato, e ripartiti in tre mila appartamenti, tutto costruito e coperto di marmo. Non v' era che un ingresso, che portava a diverse vie; per le quali si passava e ripassava, si ritornava allo stesso luogo, e non si trovava l' uscita.

Avea colonne d'una grossezza straordinaria, obelischi, piramidi, tempii con una infinità d'idoli: era un panteon. Vi si vede ancora una volta grandissima, non arcuata ma piana, e si conserva intatta non ostante il gran peso di fabbriche che ha sopra.

2. Quello dell'isola di Creta fatto in tempo di Minos per opera di Dedalo, non era che un'imitazione della centesima parte di quello di Egitto, e si crede che fosse scoperto. Non ne resta più vestigio. Quello che vi descrive Tournefort non è che un condotto sotterraneo naturale, che con mille tortuosità s'interna sotto il monte Ida.

3. Per quello di Lemnos vedi *Teodoro*.

4. Il laberinto, fatto edificare da Porsenna vicino a Clusio in Toscana, era di massi di pietra enormi: ciascun lato era largo 300 piedi e alto 50; nel mezzo era il *laberinto*, e sopra eran cinque piramidi di 75 piedi di larghezza nella base, e alte 50.

Anche noi ci dilettiamo di *laberinti*, cioè di piccoli boschetti tagliati in vialetti intricati per ornamento delle ville. Questi giuocarelli si possono ornar di sedili, di figure, di fontane, di portici, di una bella torretta nel mezzo, per così temperare l'imbarazzo. Ma debbono essere grandi, affinchè la vista non possa penetrare nelle piazzette; e bisogna che l'entrata serva anche alla uscita.

* LACERNA. Specie di manto, più lungo della clamide, che portavasi sopra la toga o la tunica, ed attaccavasi sulla spalla.

LACERO (*C. Giulio*) fiorì in tempo di Traiano, in onore di cui edificò nella Spagna un tempietto elegante, che ancora sussiste sotto il nome di s. Giuliano. È all'ingresso del famoso ponte di Alcantara. Il tempietto alto 23 piedi, e largo 14, tutto di granito, ha la facciata composta di tre sole pietre, e due colonne appoggiate con uno stipite, in cui è una celebre iscrizione per Lacero. Il ponte poi è elevato dall'acqua 200 piedi, lungo 670, con 6 archi, ciascuno di 84, e i piloni sono larghi 28. Nel mezzo del ponte è un arco trionfale. Tutto è di granito. Un tal ponte si conserva per le ristaurazioni che vi si sono fatte. Esso ha dato il nome al paese: *Alcantara* in Arabo significa ponte.

Rassomiglia molto ad esso ponte quello di Merida, *Augusta Emerita*, fondata da Augusto. Questo è su la

Gnadiana, tutto di grandi pietre, lungo 2575 piedi, largo 26, alto 33, con 64 archi. Quivi sono ruine strepitose di acquedotti, di naumachie, di terme, di teatro, di circo, d' archi trionfali, di tempii ec. Si vuole quella città fosse del circuito di 18 miglia, e che mettesse in piè 90 mila uomini.

* LACINIA. Estremità inferiore della toga; forse si è dato qnel nome agli ornamenti posti negli angoli di quella veste, e della clamide, o d' altro manto.

* LACONICO. Stanza con stufa, che si disponeva nel bagno, affine di procurare e promuovere il sudore. Credesi più anticamente usata dagli Spartani, d' onde forse trasse il nome. Si disse in età posteriore *sudatorio*, ed alcune camere a quest' uso si formarono in vicinanza delle acque termali più calde, quindi i *sudatori* di Tritoli presso Baia, di s. Germano ec.

* LACRIMATOIO. Nome dato dai pittori e dagli scultori alla caruncola lacrimale, o sia a quella sostanza rosseggiante ed incavata, che è posta nell' angolo interno dell' occhio, perchè da essa sono espresse le lagrime. — *Lacrimatori* diconsi ancora alcuni vasi per lo più di vetro, fatti a guisa di orciuoli a collo stretto ed allungato, che frequentemente si trovano negli antichi sepolcri, e forse destinati erano a raccogliere le lagrime de' parenti e di coloro, che il morto accompagnavano alla tomba.

* LACUNARE. Soffitto di una stanza, compartito a varie figure poligone, ornate con sacome intagliate e rosoni.

* LAIDEZZA. L' artista, che studia e ricerca il bello, dee tenersi lontano da qualunque laidezza. Pure i signori *Sulzer*, *Lessing*, *Lairesse*, *Hagedorn* ed altri, hanno trattato lungamente dell' uso che il pittore dee fare degli oggetti belli e brutti a vicenda. Questo è un paralogismo. Si citano per esempi di laidezze *Anania* moribondo, e l' *Attila* furioso di *Raffaello*. Benedette quelle laidezze! In pittura quelle figure sono tanto belle, quanto quelle di s. *Pietro*, di s. *Leone*, e le altre più perfette dei quadri raffaelleschi. Allorchè si tratta di scrivere col pennello la storia, di imitare perfettamente la natura, nulla vi ha di brutto; tutto è bellissimo, purchè sia a suo luogo; i mostri, i demoni, gl' infermi, i pitocchi, i moribondi i cadaveri, non

sono laidezze, sono le bellezze pittoriche. *Laido* equivale a brutto, ed il brutto sta nella confusione o nella sproporzione delle parti, nella mancanza di armonia, nei contrasti spiacevoli all'occhio, ecc.

LAMBARDO (*Carlo*) di Arezzo, n. nel 1559, morto nel 1620, architettò in Roma il palazzino Aldobrandini sul Quirinale, la facciata di s. Francesca Romana mista di dorico e di composito, e la villa Giustiniani fuori di porta del Popolo. Compose anche un libro su le inondazioni del Tevere: libro povero di fisica, e d'idrostatica.

LAMBERTO di Kenle nel secolo XIII. Una serie di abati Cistercensi edificarono nella Fiandra la Chiesa e il monistero di Dunes. Sette Padri Abati Reverendissimi, l'ultimo de' quali fu Lamberto e Teodoro, ne furono gli architetti. Quanti altri artisti e artigiani richieggonsi per costruire e per ornare un grand' edificio, furono tutti monaci dello stesso monistero, il quale ne conteneva più di 400. Una gran famiglia basta a sè stessa.

* LAMIE. Maschere spaventose degli antichi Romani, con naso e denti orribili, colle quali si faceva paura ai bambini.

* LANCIA. Arme sovente rappresentata negli antichi monumenti, e specialmente in mano di Minerva. Era composta di tre parti, cioè l'asta, l'estremità superiore e la inferiore. La punta era d'ordinario di bronzo; la punta inferiore serviva a conficcare la lancia in terra. Il sig. *Hast* scrisse dottamente delle aste e delle lancie.

* LANTERNA in architettura dicesi quella parte delle cupole che è in cima, detta anche *pergamena*, cioè una specie di picciola cupola, o di picciola torre aperta da ogni lato, che si costruisce sulla cima di una grande cupola, o di una torre. La copertura della *lanterna* si fa a piramide o a cartoccio, e quindi si è detta alcuna volta *pergamena* della cupola. Il *Borghini* parla del recinto del cornicione *che va intorniando la lanterna*.

* LANTERNONI diconsi in Toscana i lumi nascosi in fogli dipinti, che si mettono alle parti esteriori degli edifizi in occasione di allegrezza.

* LAPIDA. Dicesi d'ordinario la pietra, che copre l'avello, o la sepoltura. Alcune volte quel nome indica la pietra, sulla quale trovasi scolpita una iscrizione, o un elogio; quindi

l'arte *lapidaria*, lo stile *lapidario*, i musei *lapidarii*, ecc.

* LAPISLAZZULI. Pietra di colore azzurro, detta ancora *pietra d'Armenia*, dalla quale si ricava l'*oltremare* o *azzurro oltremarino*, utilissimo per dipignere a olio, a fresco e a tempera. La preparazione consiste nel separare le parti azzurre dalle bianche, e da tutte le parti eterogenee della pietra, tra le quali sono frequentissime le piritose; il che si ottiene facendo subire alla pietra un certo grado di torrefazione o arrostitura, che la rende friabile, macinandola, e quindi impastando la polvere risultante colla cera ridotta molle entro l'acqua assai calda. Le particelle dell'azzurro si staccano le prime e si raccolgono; le parti eterogenee rimangono attaccate alla cera; si ripete più volte l'operazione, e si ottengono da poi le *ceneri* che sono di un colore meno intenso. *V.* AZZURRO, CENERI, OLTREMARE.

LAPO Tedesco, morto nel 1262 si acquistò fama nella chiesa e nel convento di Assisi. Egli divise la chiesa in tre piani: il sotterraneo per il corpo di s. Francesco inaccessibile ai profani; il pianterreno con portico intorno serve come di piazza alla chiesa di sopra per comode scale. Ciascun piano è sostenuto da grossi piloni di pietra. In Firenze fece diverse fabbriche; ma non resta che parte della facciata dell'arcivescovado, e la casa del Bargello.

* LAQUEARE. *V.* LACUNARE.

* LARARIO. Oratorio o cappella domestica dei Romani, ove si tenevano i Dei Lari.

LARGO è lo stesso che grande, ed è contrario al magro e al meschino. La natura ci è piacevole per le sue grandiosità e non per i suoi piccoli dettagli. Il *largo* dà il diletto della facilità. Quando si veggono in grande le forme e gli effetti, si opera in largo.

I capelli sono d'una finezza che sfugge la vista. Ma il loro insieme forma masse *larghe*, che debbono esser imitate dall'artista.

Così i panneggiamenti debbono esser in pieghe larghe. Una folla di pieghe strette è contro l'unità, e produce una moltitudine di piccoli lumi e di piccole ombre che stancano la vista. E se si è obbligato a far piccole pieghe, convien distribuirle in masse larghe: il lume domina in alcune di queste masse, e l'ombra nelle altre.

L'opera intera va distribuita in masse *larghe* di chiaro e di bruno. In questo

solo modo ella fa effetto, e chiama lo spettatore, il quale da lungi non vede che le masse. Se fosse composta di piccole parti di ombre e di lumi, non vi si vedrebbero che macchie.

L' effetto *largo* è il risultato delle masse grandi.

Anche il disegno si fa *largo*. Perciò si adopera lapis non acuto, ma smussato che faccia tagli ben nudriti; e poi si stabiliscono masse larghe di ombre e di lumi, lavorando poco queste ultime.

Affinchè la *larghezza* del disegno sia corrispondente al tratto, vogliono essere forme grandi, in cui sieno omesse le picciolezze.

Ma dal *largo* all' esagerato non è che un passo. Alla perfezione è sempre vicina l' imperfezione. È però preferibile il troppo *largo* che il magro; è migliore il troppo grande che il piccolo, il troppo semplice che il ricercato. Ma il meglio di tutto è non ecceder niente, e conservarsi nel bel mezzo.

* LASAGNA. Da' gettatori di metalli si dice la creta o pasta che si mette nel cavo delle forme delle statue o di altre cose che si fondono. Della *lasagna* di cera, o di terra, o di pasta, della grossezza di una costa sottile di coltello, parla spesso *Benvenuto Cellini*.

* LASANE. *V.* LATRINE.

* LASTRA. Pietra non molto grossa e di superficie piana. Gli antichi scrittori toscani parlano per lo più delle *lastre* applicate ai tetti ed a coprire le case.

* LASTRICO. Incrostatura, o copertura di pietre dette lastre, poste a piano del terreno per comodità di camminare. Anticamente facevasi di sole selci, o ciottoli; poi si introdusse fino sotto i Romani il costume di adoperare le lastre di diverse pietre, ed in alcuni paesi anche di lava. *Lastricare* nel Vocabolario della *Crusca* è *coprire il suolo della terra con lastre congegnate insieme, mattoni e simili*. *Gio. Villani* parla di alcune strade di Firenze, *lastricate* di mattoni; altrove però distingue il *lastricare* dallo *ammattonare*.

* LATICLAVIO. Ornamento della tonaca de' senatori romani e di alcuni altri magistrati, consistente in alcune strisce di porpora, applicate a guisa dei nostri galloni. Le strisce larghe formavano il *laticlavio*, le strette l' *angusticlavio*.

* LATRINE. Presso gli antichi Romani furono camere unite ai bagni, con pavimenti e sedili marmorei. Si fecero quindi latrine pubbliche numerose, ben

fornite di spugne. Le case private però non avevano pozzi neri; i ricchi si servivano di grandi bacini, detti *lasane*, che gli schiavi ogni sera versavano nelle acque correnti, che le portavano nel Tevere. Minore puzza nelle abitazioni. Si sono ora proposte *latrine inodore*, ed anche *portatili;* ma queste imbarazzeranno gli architetti, gli edifizi e gli abitanti per la necessità di vuotarle sovente; esse sono poco più che le *lasane* degli antichi Romani.

* LATTE (PITTURA AL). Nuovo genere di pittura trovato dal sig. *Cadet de Vaux*. Egli fa una specie di pappa di calce col latte, ed a questa aggiunge alcun poco di olio di lino, di giglio, o di noce; quel composto può servire di base ad alcuni colori, al carbone pesto o macinato tra gli altri, a molte ocre, ec. I vantaggi che offre questa pittura, sono 1. quello di non assorbire, come la colla, la umidità della atmosfera; 2. quello di potersi conservare quella preparazione o quella mistura per più e più mesi. Alcuna volta si aggiugne al latte il bianco di Spagna; alcun' altra volta della pece di Borgogna; in tal caso dicesi *pittura al latte resinosa*. Il sig. *Darcet* ha anche inventato un genere di pittura col formaggio tenero; ma non pare che que' nuovi metodi abbiano trovato molti seguaci. -- Forse, alcun secolo avanti il sig. *Cadet de Vaux*, si costumava in Italia di stemprare una porzione di calcina nel latte, e questa mistura senza oli, nè resine, nè bianco di Spagna, serviva di base a vari colori, specialmente alle diverse terre, colle quali si dipigneva sulle muraglie, anche qualora l'intonaco fosse già secco. Quelle pitture parevano fatte a fresco, ed avevano una certa solidità, qualora esposte non fossero all' azione della tramontana.

* LATTIFICCIO. Umore viscoso e bianco come latte, che esce dal picciuolo del fico acerbo, e dai rami teneri e dal gambo delle sue foglie verdi, del quale si servivano al tempo del *Baldinucci* i pittori per temperare i colori e per dipignere a guazzo.

* LAVAGNA. Sorta di pietra nera o nerastra, d' ordinario bituminosa e schistosa, che si forma e si leva dalla montagna a falde, e serve per coprire i tetti, come pure di fondo, o base ai lavoratori di commessi; per disegnare sopra le lastre medesime con gesso, ed anche per dipignere. Molti

quadri di merito veggonsi fatti sulla lavagna.

* LAVORO D'INCAVO. Quello che si eseguisce per via di ruote metalliche coll' aiuto dello smeriglio o della polvere di diamante, nelle gemme o pietre dure, facendo in esse apparire per tal modo figure a sfondato, cosicchè, riempito il cavo di cera o di altra materia molle, si improntano in essa le figure in rilievo. Così si fanno, ma con altro metodo, ed altri stromenti, i punzoni d' acciaio per coniare medaglie o monete, i sigilli e cose simili.

LAZZARETTI sono edifici per la quarantena delle persone provenienti da luoghi appestati e sospetti di peste. Vanno perciò situati lungi dall' abitato in qualche isoletta o penisola. Debbono esservi più appartamenti distaccati, comodi, sani, con bei giardini. Si può conseguir la sicurezza pubblica senza discapito de' privati.

LECCATO. Quell' artista che non sa lasciar la sua opera a proposito, par che si diverta a *leccarla*.

Il *leccato* è sempre opposto al gran gusto, alla grandiosità, al largo, alla libertà, alla facilità, alla vivezza. È condannabile specialmente nelle opere grandi. Chi ama il *leccato*, ama più il mestiere che l' arte. La natura ci sorprende per la sua grandiosità, non ci attrae colle sue minuzie. Il finimento prezioso non dà morbidezza, come credono i *leccanti*; dà un lustro come d' avorio. Le *leccature* olandesi sembrano meno finite de' quadri veneziani, che paiono fatti a tratti di pennello gettati all' azzardo.

* LEGAMENTI, o LEGHE. Termine architettonico, col quale si indicano alcune pietre di grande lunghezza e larghezza, colle quali si fermano nei recinti e nelle grossezze delle muraglie le parti di fuori con quelle di dentro. *Baldinucci*.

LEGGIERO. I soggetti che richiedono particolarmente *leggerezza* nel tratto, nel tocco, nel colorito, sono i cieli, le acque, i fiori, le drapperie fine de' veli, i capelli, e tutti gli oggetti di mobilità.

Il pesante o il grossolano è l' opposto del *leggiero*. Ma nell' imitare oggetti fisicamente grossolani, non è permesso all' artista impiegar un pennello grossolano, nè un tocco privo di *leggerezza*.

Il *leggiero* decade in frivolo. La *leggerezza* è della gioventù. Sia: così vuol la natura. Ma non impedisca d' esser corretta nel disegno, e nella morale.

LEGNAME è stato l'origine della bella architettura, e le ha dato il sistema d'imitazione. Se l'architetto nol perde di vista, avrà un preservativo contro gli errori, e contro i capricci. Il legno è indispensabile nella maggior parte delle costruzioni.

Il legno è composto in tutta la sua lunghezza di filamenti uniti fortemente da un glutine. Tagliato traversalmente un tronco d'albero o un ramo, si veggono essi filamenti in forma di circoli, il numero de' quali mostra gli anni del legno.

Un seme piantato in primavera produce fra poche settimane un getto tenero erbaceo, che si stende, s'ingrossa e indurisce, e al fine del primo anno contiene un filetto legnoso terminato da un bottone. Questo bottone si apre l'anno seguente, e dà un secondo getto consimile al primo, ma più vigoroso che si stende più e più presto. È così via via fin al suo compimento. Onde un albero di 100 piedi è formato dagli accrescimenti successivi, il maggior de' quali non passa 2 piedi. Gli accrescimenti conservano sempre le stesse dimensioni, s'induriscono bensì. In un albero tagliato longitudinalmente si veggono degli strangolamenti verso il cuore, e questi sono gli accrescimenti annuali in altezza.

Il bottone del primo crescimento trae la sua sostanza da canali o da fibre dello stelo. I canali che conducono il sugo, sono tra la scorza e lo strato legnoso prodotto ogni anno. Il sugo nell'andar in su forma esse fibre, e fa ogni anno uno strato di più intorno alla parte inferiore dell'albero. Giunto il sugo al bottone vi forma più getti, donde risulta l'altezza annuale. Onde nel secondo anno un albero contiene nel mezzo un filetto legnoso prodotto nel primo anno, e uno strato legnoso che inviluppa esso primo filetto, e di più un altro filetto ch'è il crescimeuto del secondo anno. E così de' crescimenti successivi. Ciascuno di essi strati è un cono incavato che ricuopre le produzioni legnose degli anni precedenti, e fa al di sopra uno o più getti, che aumentano l'altezza, e producono i rami.

I circoli, che si distingnono negli alberi tagliati traversalmente, sono le basi di ciascun cono. Negli alberi resinosi, come il pino, la parte che separa ciascun cono è più tenera e spongosa. In altri, come negli olmi, è porosa. In

alcuni è più uniforme e a pena si distingue da' cerchi, tali sono i pioppi, e quasi tutti i fruttiferi.

Per i legni da costruzione il più forte è la Quercia, di cui sono più specie: rovere, elce, cerro, escolo. Se si è obbligato a impiegarlo ancor verde, convien tenerlo prima nell' acqua, che ne porti via il sugo, così non si putrefà, nè inverminisce. È inutile suggerire che se ne tolga la parte esteriore, o sia *l' alburno*. Questo *alburno* però non va tolto, se l' albero prima di tagliarsi sia stato scorticato, allora l' alburno s' indurisce ed è forte al pari del legno.

La fortezza de' legni è in ragione del loro peso, e il loro peso è in ragione della durata del crescimento degli alberi. Più presto gli alberi crescono, meno pesante e men solido è il loro legno. Perciò la quercia longeva è più forte. E perciò nello stesso legno la parte inferiore è più solida di quella di mezzo, e questa più di quella di cima, e quella verso il cuore più di quella alla circonferenza. Questa durezza è in proporzione aritmetica. Negli alberi perfetti, cioè in quelli pervenuti a tutto il loro crescimento, la durezza dal centro alla circonferenza è quasi uguale; ma in quelli che cominciano a deperire, il cuore è meno duro della circonferenza. Dunque conviene tagliar gli alberi giunti alla loro crescenza.

Il peso medio della quercia abbattuta di fresco è di 70 lib. per piè cubo. È buono da impiegarsi se ha perduto il sesto del suo peso, cioè se pesa 60 lib. Il suo maggior disseccamento è di perderne il terzo, cioè d' esser ridotto a 50 lib. Troppo secco si spacca ed è meno forte. Troppo verde si piega e si corrompe.

I legni nella costruzione agiscono o per forza *assoluta*, o per forza *relativa*. Forza *assoluta* è quando sono tirati per la lunghezza delle loro fibre: questa dipende dalla sola grossezza del legno, e niente dalla lunghezza; così che vi vuol ugual forza per romper due legni ugualemente grossi tirati di lungo, benchè sieno di lunghezza differente. Dalle sperienze risulta che la forza *assoluta* del legno di quercia è di circa 102 lib. per una linea superficiale della sua grossezza.

La forza *relativa* del legno dipende dalla sua posizione. Posto orizzontalmente su due appoggi si rompe più facilmente che inclinato o in piedi. Allora è meno forte quanto è più lungo; la sua forza è in ragion inversa della sua lunghezza.

La forza de' legni posti in piedi è proporzionale alla loro grossezza e alla loro altezza; ma più cresce l'altezza, più diminuisce la forza. Questa forza diminuisce in ragion inversa della diagonale del rettangolo che forma la base paragonata all'altezza. Se un trave è grosso 6 pollici, e lungo 12 piedi o sia 144 pollici, moltiplicando 244 per 102 ch'è la forza di ciascuna linea superficiale, si ha 14, 688. Moltiplicando 14, 688 per 36, che sono i pollici quadrati della base, si ha 528, 768. Diviso questo numero per 17, che è il numero di quante volte la diagonale della base è contenuta nell'altezza, si ha 31, 104. Tanto può sostenere un legno di quercia delle date dimensioni prima di rompersi. Dunque affinchè non si rompa mai, non bisogna caricarlo che di un terzo, cioè di 10 mila lib.

Il legno posto orizzontalmente su due appoggi non ha la metà della forza di quando è verticale. Ma questa forza diminuisce quanto più cresce la lunghezza. Onde se si moltiplica la superficie per la metà della forza assoluta, e il prodotto si divide per il numero delle volte che la grossezza verticale è contenuta nella lunghezza, si avrà la forza relativa del legno. Per l'unione e per la disposizione de' Legni ad uso delle fabbriche. V. *Dictionnaire des arts et métiers*, e *Principii di architettura civile*.

Dopo il legno di quercia è buono per la costruzione quello di abete, e degli altri alberi resinosi. Il castagno, l'olmo, la noce, il cipresso, il larice ec. sono meno forti, e si spaccano. In Africa si usa la palma, l'acacia, la ceiba, il baobad. In America il cedro ec. Ma i legni di Europa sono migliori. Quelli d'Asia troppo secchi, quelli d'Africa molli, quelli d'America troppo umidi. Il legno buono ha d'avere i fili compatti, uniformi, coperti di vernice, senza nodi, senza fistole, senza tumori e rogna, senza fenditure prodotte da' geli o dal sole, e senza forami fatti da vermi. Il color buono è il giallo pallido. I migliori legni sono i più pesanti, non pieghevoli, e rompendosi si rompano in ischegge: bene stagionati per 4 in 5 anni, si hanno da far galleggiare nell'acqua chiara, affinchè perdano i sughi grossolani, e mal digeriti, e conservarli al coperto. I legni migliori sono quelli che vengono da' terreni migliori, in climi temperati, in situazione alquanto

elevata, ed esposta a tramontana. L'età propria per tagliarli è quando il crescimento dell'albero comincia a diminuire, e nell'inverno.

* LEMNISCI. Nastri di lana, che si attorcigliavano intorno alle corone di foglie d'alberi e di fiori, che si accordavano ai vincitori dei giuochi agonistici.

* LETTI. Da principio furono mucchi d'erbe coperti di qualche pelle; poi dagli Asiatici venne la moda dei cuscini, delle lane, dei letti d'ebano e di cedro, ornati ancora di metalli preziosi, d'avorio e di sculture. I letti servivano per giacere, per sedere a mensa, per leggere e scrivere; quindi i *lettisternii*, le *clinocattedre*, i *letti lucubratorii*, ecc. Solo all'epoca di *Elio Vero* si trova menzione di materassi, di cuscini, di letti formati alla foggia dei nostri, ma sovente più ornati e più ricchi, con coperta o baldacchino al di sopra. Quindi vennero i letti africani, o archiaci, i detti nuziali, geniali, ecc. L'architettura non si è ancora abbastanza occupata della forma più elegante de' letti.

LEZIONE. Prima di dar lezioni di disegno ad un fanciullo, convien esplorare attentamente le sue qualità, che sono perspicacia, pazienza, attenzione, quadratura di mente, sensibilità. Si badi a non lasciarsi abbagliare dalla sua vivacità: la si prende per ingegno, ed è contraria all'ingegno; ella è un ostacolo a riflettere, e a comprender gli ammaestramenti.

L'infanzia è portata ad imitare quanto vede e sente. Quasi tutti i fanciulli fanno bambocci o col carbone e coll'inchiostro, o con carte e con terra. S'ingannerebbe spesso chi prendesse quella inclinazione, come una disposizione decisa per le belle arti. Se poi si osserva una giustezza di colpo d'occhio che imiti il vero, si possono allora concepire speranze di buon successo. Dunque alle *lezioni*.

Quanto più tenero è il fanciullo, più facilmente gli s'imprimono i buoni principii. Il tempo è prezioso: di 4 in 5 anni egli è capace d'istruzione, purchè gli sia fatta in giuoco. Quanto più presto egli esercita bene i suoi membri, più destrezza acquisterà; e acquisterà a buon'ora quella giustezza d'occhio e di mano che fa l'essenza delle belle arti. I più grandi artisti furono artisti da giovinetti. Michelangelo di 10 anni maneggiava lo scalpello. Raffaello, Correggio,

Megns morirono giovani, e aveano fatto prodigi. Ma coloro erano geni straordinari. Ma senza grand' ingegno non si posson fare cose grandi. Ma con tutta la grandezza d' ingegno non si fa niente di grande, se dall' infanzia non si mette su la buona strada.

La migliore strada è incominciar a copiare figure geometriche senza riga e compasso, per meglio acquistare giustezza d' occhio e di mano. La bellezza dei contorni delle figure umane dipende da una moltitudine innumerabile di linee differenti e di forme interrotte, le quali compongono insieme figure geometriche miste e variate in maniera ch' è impossibile al fanciullo formarsene nn' idea distinta. Cominci dunque da quel ch' egli può distinguere, cioè dalle semplici figure geometriche, da' triangoli, da' quadrati, da' circoli ec. Principio secco. E qual principio non è seccante? Convien renderlo ameno con qualche giuocherello di qualche uso, e condirlo di utilità e di diletto a portata dell' infanzia.

Dopo che l' allievo saprà francamente delineare le figure geometriche senza strumenti; si passi a metterlo a delineare i contorni di buoni disegni, sempre con precisione e con esattezza, fin alla facilità.

Frattanto gli s' insegneranno le proporzioni delle statue antiche. Insegnare è far imparare. Il ragazzo avrà imparato, se col suo occhio giusto disegnerà il contorno della bella natura con mano ferma.

È tempo che studi gli effetti de' lumi e delle ombre. E si avvezzerà ad adombrare colla stessa purità e diligenza. Affinchè gliene venga più diletto, adombrerà co' lapis di più colori.

Passi indi alla prospettiva, ch' è una preparazione necessaria al disegno, come quella che dà la vera intelligenza degli scorci, dei vari piani, del punto di vista ec.

Più che necessaria gli è l' anatomia, e quanto necessaria, altrettanto facile, perchè l' artista non ha da conoscer del corpo che le parti esteriori.

Dopo tutte qneste cognizioni si applichi finalmente al disegno prima della natura, e poi delle migliori sculture antiche. Dal modello vivente conoscerà i colori e i moti naturali: dalle statue la maggior bellezza delle forme.

LIBERTA'. Alessandro Magno volle che i soli nobili, cioè gli uomini *liberi*

esercitassero le arti *liberali*. La ragion è chiara. Il nobile deve essere educato nobilmente, cioè ben istruito ne' doveri dell' uomo, e in tutto quel che conduce alla beneficenza pubblica e privata, lungi da ogni miseria che lo sottometta all' altrui dipendenza. E quale stupido porrà la nobiltà nelle pergamene, nelle carrozze, ne' palazzi abitati da ricchi oziosi o viziosi? Il più nobile è il più ricco di cognizioni utili, e il più fecondo di utili azioni. Non si può far bene senza *libertà*.

I Greci *liberi* por'arono le arti *liberali* ad un eminenza, da cui non hanno potuto mai decadere. I Romani agresti le riguardarono come futili, e le gettarono ai loro schiavi, e non ebbero niente di bello se non da' Greci; vergognandosene poi e sottomettendosi alla Grecia da loro ingiustamente soggiogata grecizzarono, e più per fasto che per sentimento accordarono *libertà* alle arti *liberali*, e a chi nobilmente le esercitava, e molti cavalieri e patrizi le esercitarono chi sa come.

La *libertà* è necessaria in tutto. È meglio viver all' oscuro, che subordinare i suoi talenti a protettori inetti o tirannici.

Tiranni sono anche i maestri che burberamente costringono la gioventù a seguire servilmente le loro pratiche: pratiche per lo più senza teoria, senza ragionamento. Chi ragiona vuole che altri ragioni, ascolta le ragioni altrui; le confronta colle proprie, discute, e trovandole migliori delle sue, le adotta, perchè non ha il capo pieno di sè stesso; vi ha saputo serbare qualche spazio da farvi entrare i buoni raziocini altrui, e sloggiarne le sue fallacie. Chi ama d' istruire, non comanda, espone i suoi doni con ilarità e con dolcezza.

Alla dolcezza del maestro o del Mecenate corrisponda la docilità de' giovani. *Libertà*, o giovani, non è *libertinaggio*. *Libertà* è far tutto quel che le leggi non vietano. Ubbidienza cordiale alla maestà delle Leggi è la base della *libertà*. Le leggi sono per il ben pubblico e privato, e sono opera di tutta la *società*. A chi non piacciono, esca dalla società, non la perturbi.

La *libertà* degli artisti è di osservare le leggi del Buon Gusto. I refrattari sieno esiliati dal buon Gusto.

La *libertà* porta l' artista a quella facilità d' esecuzione, che dà tanta grazia alle opere. Questa facilità proviene dalla pratica, dalla

destrezza di mano, dalla vivacità dell'ingegno, e da una solida teoria. Dunque non è per giovinetti: sarebbe loro funesta, se naturalmente la possedessero, e si lasciassero sedurre dalle lodi, senza farsi un capitale, come si è esposto all'articolo *lezioni*.

LIBONE eresse il famoso tempio di Giove Olimpico nel Peloponneso, dove ogni 4 anni celebravansi i giuochi olimpici. Il tempio era dorico, lungo 230 piedi, alto 68, e largo 95, circondato da gran numero di colonne, e coperto di tegole di marmo; invenzione di Bisa da Nasso. Il frontespizio davanti e di dietro del tempio era ornato di sculture. L'interno era a due ordini di colonne sostenenti gallerie. Nel mezzo era la grande statua di Giove, il capo d'opera di Fidia, alta 60 piedi, era assisa, e toccava quasi il tetto; se si alzava, lo sfondava. Era d'oro e d'avorio, stava in un trono tutto di oro e di gemme di sculture; nel piedestallo erano scolpite molte deità in oro. I calzoni e il manto di Giove erano cisellati di bestie e di fiori: il capo era coronato d'olivo; alla destra teneva una vittoria d'avorio e d'oro, alla sinistra uno scettro d'ogni metallo con un'aquila in punta. Su per la testa gli svolazzavano le sue figlie, le tre Grazie, e le tre Ore. Questa statua era dunque un misto d'oro, d'avorio, di gemme, di scultura, di pittura, e d'ogni genere di metalli, di bestie, e di vegetali. E pure l'abilità di Fidia vi fu approvata da Giove stesso, poichè finita l'opera, l'artista pregò il Dio che gli mostrasse il suo gradimento. Subito cadde un fulmine nel tempio: contrassegno incontrastabile d'approvazione. Par che gli antichi fossero alla rovescia di noi.

È anche notabile, che per preservar quell'avorio dall'umidità di quel sito palustre, si umettava d'olio il pavimento. All'incontro per conservar dall'arsiccio la Minerva su la rocca di Atene, s'inaffiava d'acqua. Meglio in Epidauro, si piantò il trono d'Esculapio sopra un pozzo.

Forse lo stesso Libone architettò il tempio di Giunone, anche dorico, circondato di colonne, una delle quali era di quercia, chi sa perchè. Quivi era lo *stadio* per la corsa del bel sesso, cioè delle zitelle ripartite in tre classi, fanciulle, ragazze, giovani: correvano in gonnellino che non arrivava che al ginocchio,

le matrone presedevano. Par che gli antichi fossero più allegri di noi.

LIBRETTO. Ogni artista ha d'averne uno in tasca per notarvi quanto osserva di rimarchevole dovunque egli va. Questo è il più bel modo di divertirsi, e così si divertiva e si arricchiva il Pussino sprezzatore delle ricchezze.

Disegnare il modello nelle accademie, è disegnare la stanchezza e l'inazione, e in un anno se ne possono fare appena cento, e i movimenti dell'uomo sono di un numero indefinito. Il modello è stentato; convien attrappar la natura vivente nel momento che agisce senza ch'ella se ne accorga.

Il *libretto* sarà un tesoretto per un osservatore che vi registra in ischizzi quanto scorge di più pregevole in architettura, in ruine, in mobili, in produzioni naturali, in colori, e in effetti di lumi e di ombre, in gruppi, ed in tanti altri oggetti ed accidenti, che gli serviranno poi nella composizione delle sue opere.

Chi lavora ha bisogno di sollievo. Prezioso sollievo, ricreazione vera raccorre il tempo in *libretti*,

LICENZA. Fu domandato a Paolo Veronese donde quella grand'ombra in un suo quadro. Egli rispose *é una nuvola che passa*. Così passano tante *licenze* che non sono difetti.

L'artista si prende licenza di commetter difetti per trarne una bellezza. Dunque egli è un orgoglioso che si presume abile di riparare ai suoi difetti con bellezze superiori. L'orgoglio è pagato di disprezzo. Il vero bello è senza difetto alcuno. Ma la natura dà un misto di bellezze difettose. Ma l'arte non è natura, è imitazione della bella natura. Ma il difetto dà risalto al bello. Oibò. Si dice spesso *Peccato che quel bel viso non abbia un bel bocchino*. Peccaminose sono tutte le *licenze*.

* LICEO. Anticamente luogo d'adunanza dei filosofi; ora pubblico stabilimento nel quale si insegnano le scienze e le arti.

* LIMITI. Separazioni delle terre o dei possedimenti. Le pietre che si collocavano ai limiti, dicevansi termini, e siccome riguardavansi come monumenti sacri, molti se ne sono conservati.

LINEA D'APELLE. *Niun giorno senza linea* era il motto del più gran pittore della Grecia. Cioè niun giorno senza *delineare*, o sia senza studio.

Plinio riferisce che Apelle essendo andato da Protogene, non ve lo trovò, e

per farsi conoscere *prese un pennello e condusse col colore sopra una tavola una linea di somma tenuità*. Protogene ritornato a casa, e veduto quel tratto, pensò subito che non poteva essere stato altro che Apelle; ma egli *con altro colore condusse in quella stessa una linea più tenue*; e poi disse alla sua vecchia, se ritorna colui, mostragliela. Ritornò Apelle, e *vergognandosi di vedersi sorpassato, con un terzo colore segò le linee, non lasciando più luogo a sottigliezza*. Protogene si diede per vinto. Plinio avea visto questa tavola che si bruciò poi nel palazzo di Cesare sul Palatino, e l'avea considerata con avidità, benchè non contenesse nella sua spaziosa larghezza che linee appena visibili, e comparisse un niente fra tante opere eccellenti di molti artisti.

Gli eruditi, non già gli artisti, si sono lambiccati il cervello per ispiegare queste linee tenui e più tenui, segate da una più tenuissima. M. de Piles non volle impazzire a sciogliere il nodo, lo tagliò, interpretando quelle *linee* per delineamenti di contorni fini e corretti. Questa interpretazione è la più sensata, ma è contraria alle parole di Plinio. Ma se Plinio si è spiegato male, suo danno. Egli non era artista, ma amatore, e come tale lodava tutte le secchezze de' pennelli sottili, le finezze de' capelli e de' peli, e ammirava quel ch'era stato ammirato da altri amatori, che fanno tra loro passare l'ammirazione di mano in mano. L'*O* di Giotto non era che un tratto di mano, come la *linea* d'Apelle, e se quell'*O* esistesse ancora, monterebbe in una vendita ad alto prezzo; ma gl'intelligenti lo valuterebbero per quel che vale un *o*. Se quelle *linee* d'Apelle e di Protogene fossero state *linee* come le vuole Plinio, il vanto consisteva a chi avea il tratto più fino. Il che proverebbe che il gusto di quei famosi tempi fosse duro, secco e meschino, come fu poi il gotico. Ora si fa consister il pregio del tratto nella larghezza, e nelle masse, e si dice una *bella macchia* una barba ben dipinta. Protogene impiegò sette anni sonati per far un quadro d'una sola figura: bisogna dire ch'egli avesse gran gusto a leccarsi.

LINEA DI BELLEZZA. Il Parent ha fatto consistere la bellezza in una linea *elittica*. L'Hogart pittore inglese, bravo nelle caricature, ha voluto provare che la linea della bellezza è *ondeggiante*, e simile alla lettera S, e perciò il ragno

che non ha niente di ondeggiante non può esser bello. Ma gli si potrebbe dire che il ragno è bello, perchè ha dell'ondeggiante. Il Falconet ha riposta cotal linea nel *rotondo* e nello *stiacciato*. Altri l'hanno pretesa nel *fiammeggiante*, e il Mengs nel *serpeggiante*. Insulsaggini!

E che *linea* ha d'aver la bellezza? Niuna. La bellezza si forma d'una successione e d'un accordo di linee infinite differenti fra loro. Disegnar la bellezza in S, in *serpeggiante*, in *ondeggiante*, in *fiammeggiante*, è indicarne oscuramente la dolcezza e la pieghevolezza. Chi vuol parlar di *linee*, dica che la retta tende alla rigidezza gotica, che le forme, composte di linee che si tagliano *angolarmente*, sono dure, che la circolare è pesante; e che la vera bellezza delle forme è prodotta da un gran numero di linee differenti, le quali par che tutte tendano a tondeggiarsi, e non si ritondano mai.

Leonardo da Vinci, Raffaello, Correggio, Caracci ec. hanno fatto opere eccellenti senza parlar mai di *linee* di bellezza. Se n'è parlato molto quando l'arte è decaduta; ma col parlarne non si è rimessa.

LINGUA DI SERPENTE. Si è dato alcuna volta questo nome ad un ornamento d'architettura che finiva in una punta triangolare, e che si collocava di ordinario tra gli ovoli. Il *Millin* osserva che tutt'altra è la figura della lingua dei serpenti; ma egli non ha riflettuto che *trisulce* è stata detta quella lingua, benchè non lo fosse, e che il volgo ha creduto lingue di serpente le glossopetre di forma triangolare, benchè fossero in realtà denti di cane marino.

LINGUAGGIO dell'arte pittorica è il talento di comporre, di disegnare, di colorire. È una preparazione, che portata a qualche esattezza si deve applicare ai soggetti che si hanno da esprimere.

Qualunque *lingua* non è che una chiave per aprire un tesoro. Frattanto molti non fanno che provista di chiavi, anche irrugginite, senza mai aprire alcuno scrigno. Anche alcuni artisti si contentano di possedere il *linguaggio dell'arte*, e niente altro. La scuola veneziana ha avuto specialmente un tal gusto, unicamente intesa a cattivar gli occhi. Meschina eloquenza quella di parole e di frasi senza sostanza. Poesia meschina quella di bagattelle canore e di versi poveri di cose. E che pitture sono quelle di Paolo Veronese,

di Tintoretto, e di tanti altri proti veneti? Si eccettui Tiziano. Abbondanza senza scelta, lusso e non giudizio; composizioni bizzarre, contrasti brillanti affettati, e più affettata pompa di drappi, tumulto e fracasso di colorito. E l'interesse, e la convenienza, e il disegno, e l'espressione, e, e, e? Cerchinsi altrove; si trovano in Correggio, ne' Caracci, in Domenichino, e se le vuoi tutte insieme eminentissime, eccole in Raffaello. La scuola veneziana neppure in sogno ha mai pensato d'interessar la mente e il cuore. Il Reynolds la paragona a quel che dice il Shakespear ad una favola raccontata da un pazzo, piena di ridondanze e di gran parole, ma che nel fondo non significa niente.

* LISTA. Membro dell'architettura e degli ornamenti. Specie di fascia.

* LISTELLO. Membro piano, che formasi sopra ciascun membro d'architettura, detto anche *intaccatura*.

* LITARGIRIO. Ossido di piombo. Anche al tempo del *Baldinucci* si metteva come diseccante nell'olio di noce e di lino, perchè prestamente seccasse; ed i pittori usavano metterlo nell'olio cotto per macinare con esso quei colori, che non seccavano se non con lunghezza di tempo e con difficoltà.

* LITOGRAFIA. Nuova maniera di moltiplicare le stampe, o sia gli esemplari di un disegno, impropriamente detta da alcuni incisione in pietra, da altri *poliautografia*, perchè con questo mezzo ciascuno può molitiplicare a piacere le proprie scritture. Non si incide o si intaglia punto nè poco sulla pietra col metodo litografico; ma si scrive bensì o si delinea sulla medesima (che è una specie di pietra calcareo--argillosa) con un inchiostro fatto espressamente, e ridotto alla consistenza di una pasta maneggievole tra le dita; e bagnata quindi la pietra, ed applicata la carta umida, si fa passare questa sotto ad un torchio a cilindro espressamente costrutto, e si moltiplicano le *prove* o le stampe, bagnandosi di tanto in tanto la pietra, fino ad un certo numero di esemplari, dei quali i primi sono d'ordinario molto più neri degli ultimi. Alcuno non può farsi una giusta idea di questo meccanismo, senza immaginare che quello strato di inchiostro applicato alla pietra, che, come già si disse, non è liquido, ma di una consistenza gelatinosa, si divida in tanti minutissimi strati, o foglie, delle

quali ciascuna va a formare la rappresentazione della scrittura o dell' oggetto delineato sulla pietra, sui diversi fogli di carta, che si fanno passare sotto il torchio. Questa invenzione, nata da poco tempo nella Baviera, si è rapidamente propagata, e stabilimenti litografici si sono formati in varie città della Germania, a Parigi, a Lione, a Ginevra, a Losanna, a Torino, a Firenze, e per alcun tempo anche a Milano. Alcune delle stampe ottenute con questo metodo, massime a Parigi, dove si è incaricato di questo artifizio il sig. *Lasteyrie*, soddisfanno bastantemente l' occhio degli intelligenti, ed offrono una sufficente idea degli oggetti che si sono voluti rappresentare; ma difficile riesce l' ottenere con questo mezzo, massime sopra diverse linee, quella dilicatezza e precisione di contorni, che si trova nelle stampe intagliate in rame a bulino. Un volume in quarto è stato recentemente pubblicato in Parigi su questo nuovo metodo o artifizio, nel quale si è esposta la storia della invenzione, la descrizione del metodo e dell' apparato necessario, ed un complesso di notizie relative con molte tavole figurate. L'autore è il signor *Senefelder*. Posteriormente ancora si è immaginato di sostituire alla pietra una specie di carta espressamente fabbricata a quest' uopo, sulla quale si scrive e si delinea non altrimenti di quello che si fa sulla pietra. Alcune prove se ne sono fatte a Parigi ed anche a Firenze.

* LITOSTRATO. Nome dato dai Greci ad un lavoro di musaico, fatto di marmi di una certa grandezza. Era dunque piuttosto un lavoro di commesso, che un musaico.

* LITUO. Bastone curvo degli auguri. Vedesi in molte medaglie.

LOCALE. Il rosso è un color *proprio* d' un oggetto rosso. Ma questo rosso degradato dall' interposizione d' una quantità più o meno grande d' aria, è il colore *locale*.

Questa degradazione, che si osserva nella natura, è ciò che si chiama *prospettiva aerea*. Ella non è soggetta a regole fisse come la prospettiva *lineare*. La degradazione è più o meno rapida, secondo che l' aria è più o meno carica di vapori. Varia anche secondo l' organo della vista: chi ha la vista più corta, vede i colori più degradati. Varia altresì secondo le ore del giorno, e secondo i vari accidenti de' polveri, di nuvole

di strepiti ec. che diradano o addensano diversamente l'atmosfera. L'artista deve tener conto di tutti questi cangiamenti, per dare ai suoi quadri il giusto *color locale*.

La *località* è la qualità che non appartiene al generale; ma soltanto ad un dato *loco*. Il nero è una *località* degli Africani, la bruttezza è una *località* de'Calmucchi, a' quali disdirebbe molto la bellezza ideale. Fin qui la *località* va bene, è necessaria.

Ma va molto male, ed è un difetto, se è in quelle figure che debbono essere belle da per tutto. L'Apollo, il Laocoonte, le Veneri, i Raffaelli ec. sono d'una bellezza universale; sono belle dovunque si ha idea giusta del bello. Ma le figure de' pittori Veneziani sono figure meramente veneziane; le figure del Rubens non sono che fiamminghe. *Località* disgustose.

Per iscansare sì fatte *località*, che sono meschinità individuali, bisogna operare non di pratica, ma scegliere le parti più belle della più bella natura, prenderne le forme principali e grandi, ed eseguire il bello ideale.

Anche il paesaggio, benchè sia un genere subalterno alla storia, deve uscir fuori dalla *località*, come hanno fatto Possino, Tiziano, Domenichino, Claudio Lorenese ec. Ma i Fiamminghi non hanno copiato che bei siti di Fiandra. Un paesaggio *locale* è il lavoro d'una veduta unica. Il bel paesaggio è il risultato d'un gran numero di studi.

Il ritratto più d'ogni altro genere è soggetto alla *località*: ha da rappresentare fedelmente l'individuo colla *località del costume*. L'artista però deve tacerne quanto più può i difetti; ha da farne l'elogio e non la satira; ha da mettervi del grande, ha da sbandirne le affettazioni, e tutte le futilità delle mode, che divengono disprezzabili subito che cessano di esser mode. Il ritratto ha da generalizzarsi almeno colla semplicità del portamento naturale. Perciò piaceranno sempre i ritratti del Tiziano, e del Vandick; e perciò quelli de' Francesi del secolo XVIII sono insoffribili.

* LOGGIA. Edifizio aperto, la cui copertura si regge sugli architravi, e questi reggonsi su pilastri o colonne. Si adornano sovente le *logge* di statue, o di vasi.

LOMBARDO (*Pietro*) architetto e scultore veneto del secolo XV. Il deposito di Dante in Ravenna è opera sua, come la chiesa di

s. Gio. e Paolo in Venezia, la chiesa de' Certosini, la torre dell' Orologio in piazza s. Marco, il sepolcro del Cardinal Zeno in s. Marco, il fondaco de' Tedeschi a Rialto, la chiesa di s. Maria Mater Domini, la scuola della Misericordia, il chiostro di s. Giustina a Padova: opere tutte semigotiche.

Martino della famiglia del suddetto fece in Venezia la scuola di s. Marco consistente in due ampie sale ben decorate. Forse è anche sua la chiesa di s. Zaccaria colla facciata a due ordini. A suo figlio si attribuisce la chiesa di s. Gio. Crisostomo.

Figli di Pietro furono Tullio e Antonio, che fecero i pregevoli bassi rilievi nella Cappella del Santo a Padova. Tullio architettò in Treviso la chiesa della Madonna, e in Venezia la chiesa del Salvatore a croce di tre traverse con tre archi fino al tetto.

Sante Lombardo n. 1504 m. 1560 della stessa famiglia edificò in Venezia la scuola di san Rocco, e il palazzo Vendramini, il quale è ben proporzionato, ha un bel cornicione, ma è a tre ordini corinti. Si crede anche suo il palazzo Trevisani, e quello di Gradenigo.

LONTANO. Le figure *lontane* mostrano sovente la mano e il talento dell' artista, il quale vi ha messo meno studio, e più libertà di esecuzione.

Non si possono dare metodi precisi per trattare le *lontananze*. Sono soggette alle diverse circostanze de' climi, delle stagioni, delle ore, dello stato del cielo ec. È ben ordinario che gli oggetti più vicini compariscano più solidi di masse, più vivi in colore, più netti nell' espressione delle loro forme che quelli che sono più lontani. Ma se questi ricevono più gran lume, e quelli ne sono privi, allora i *lontani* debbono esser più decisi, ma con meno dettagli.

Per far fuggire gli oggetti, non è necessario impiegar tinte grige nelle *lontananze*, e riservare i colori brillanti per il davanti. Si possono usar i colori più ricchi anche nel *lontano*, se la verità lo esige, come se il Sole è all' orizzonte, e pure gli oggetti fuggiranno. La giustezza de' toni, e non la rottura delle tinte, è la sola che faccia fuggire gli oggetti.

Per l' esecuzione, il colmo della perfezione è conservare in *lontana* la franchezza de' colori annegandoli gli uni negli altri, e dar quella indecisione di forme che la natura per lo più ci mostra negli oggetti ben *lontani*.

LORME (*Filiberto* de (m. 1577 architetto francese studiò in Italia, e introdusse in Francia qualche gusto. Il suo palazzo della Tuillerie ha un basamento continuato ben inteso; ma quelle colonne ioniche ricinte da cinque bande scolpite a capriccio sono strane. La fabbrica non fu proseguita dal Lorme. Il suo gusto ne' profili fu secco. V'è di lui un trattato della maniera di fabbricar bene e a poche spese; e un altro su l'architettura. Egli fu il primo a scrivere sul taglio delle pietre, ma assai in confuso.

* LOTO dicesi, secondo il *Baldinucci*, certa terra immorbidita con l'acqua, nella quale gli scultori bagnano o intridono pannilini per vestire con essi i modelli delle figure che debbono mettere in opera, acconciando essi panni intorno al modello, per modo che vengano a far quelle pieghe le quali vogliono che abbia il vestito della statua.

* LUCERNA. Vaso di diverse maniere e per lo più di metallo, nel quale si mette olio e lucignolo, che si accende per far lume. Gli antichi moltissimi ne fabbricarono d'argilla o terra cotta, e gli ornarono di figure. Anche le lucerne formano una buona scuola per l'antiquario e per l'artista. Esse sono state intagliate in gran numero da *Santi Bartoli*, ed illustrate da *Fortunio Liceto*, dal *Bellori*, dal *Passeri* e da altri. Ripugna alla moderna fisica il nome di *perpetue*, dato alcuna volta a queste lucerne, ed è una favola il racconto che si fa da alcuni scrittori del ritrovamento di una di queste lucerne accesa in un antico sepolcro romano dell'Inghilterra.

* LUCIDARE. Copiare per via di luce, dice il *Baldinucci*; meglio direbbesi per via della trasparenza degli oggetti. Si fa o coll'aiuto di carte unte d'olio, o trasparenti per altro modo, o con lastre di colla di pesce, o con ispecchi o con veli tirati sul telaio, le quali materie si collocano sopra il disegno che si vuole copiare, acciocchè trasparendo al di sopra i contorni, si possano delineare appunto quali sono, senza imitarli a forza del giudizio dell'occhio. Que' disegni si possono poi calcare sopra carta, cartone, lastre di rame verniciate, o altra superficie. Nelle opere grandi, soggiugne il *Baldinucci*, si vagliono gli artefici del *velo* (non del *vero*, come si è stampato nella edizione dei classici di Milano) nero, tirato sopra un

telaio e posto sopra la cosa da lucidarsi, sopra il quale diutornano con gesso, poi posando il velo sopra la tavola o tela dove vogliono operare, e battendo o strofinando leggermente, fanno sopra di esso cadere il contorno di gesso. Chi sa poco, dice quello scrittore, adopera queste invenzioni con poco frutto, perchè le squisite minutezze de' contorni, nelle quali consiste la perfezione del disegno, con tali istromenti non si pigliano mai in modo che bene stieno, cioè con esattezza e precisione; ma possono gli eccellenti artefici valersene con utilità, pigliando dal lucido il dintorno d'un certo tutto, e poi riducendo le parti con maestra mano a stato perfetto. Il *Borghini* ragiona della carta da *lucidare* le figure, e dice essere quella carta di tre maniere. Ora si usa più comunemente la carta di paglia che fassi in Parigi, detta anche *cristallina* o *lucidonica*. *V.* CALCO, SPOLVERIZZARE.

LUCIDO. È un inconveniente de' quadri ad olio, quando i raggi luminosi e i visuali formano un angolo retto colla superficie dipinta. Questo *lucido* sparisce quando essi raggi cadono obliquamente. Deve perciò una pittura ad olio posta verticalmente ricever il lume costantemente obliquo, o venga dall'alto o lateralmente.

Questo *lucido* si perde quando l'aria ne ha distrutta la vernice prodotta dall'uscita degli oli. Ma ne siegue presto la distruzione de' colori.

Nelle altre specie di pitture questo *lucido* non ha luogo, perchè le superficie porose vi assorbiscono la luce. Ma quella ad olio indurisce quando è secca, e prende un polito che riflette la luce come la vernice,

Per evitare questo inconveniente, si potrebbe mescolare essenza di trementina con i colori stemprati nell'olio. Quel liquore divide il corpo grasso, e ne impedisce il coagulamento, donde il *lucido*. Ma tal pittura non è di molta durata. Si adopera nondimeno nelle pitture di decorazione esposte a vari lumi.

LUME. Si consideri prima quello del sole nelle sei divisioni principali dell'*alba*, del *nascere*, della *mattina*, del *mezzodì*, del *giorno*, del *tramontare*. In questi sei tempi il lume varia, e prende un carattere sì distinto, che influisce moltissimo in tutte le cose della natura, e merita l'attenzione degli artisti. Gli artisti saranno ricchi di

immaginazioni, e sapranno far buon uso delle loro ricchezze, se contempleranno la natura doviziosa ugualmente che savia.

ALBA DEL GIORNO

L'aurora colorisce dolcemente le estremità de' corpi, comincia a dissipar le tenebre della notte, e l'aria pregna ancora di vapori lascia gli oggetti indicisi. Se i vapori sono meno densi, gli oggetti sono più distinti. Il sole però non è comparso, dunque le ombre non possono essere molto sensibili. Tutti i corpi debbono partecipare della freschezza dell'aria, e restar in una specie di mezza-tinta. Il cielo non ha da essere carico di nubi; e se ve ne sono, non hanno da esser luminose che agli orli. Il fondo del cielo vuol essere d'un azzurro scuro, più chiaro però verso le sue parti orizzontali, affinchè spicchi meglio la volta celeste, e comparisca l'origine della luce: quivi il cielo si colorirà d'un incarnato vermiglio fino ad una certa elevazione con bande alternativamente dorate e argentine, le quali diminuiranno in vivacità a misura che si allontanano dal sito donde esce la luce.

Tempo opportuno è questo per l'artista che abbia da rappresentar cacce, amori, accampamenti, prese di fortezze. Aurora rapì Cefalo, Paride Elena, Adone si separò da Venere per inselvarsi, Meleagro si pose ad inseguire il cignale di Calidonia . . . quando? All'alba. Al lume dell'alba Alessandro nelle campagne d'Arbele M. le Brun lo fa comparir vittorioso di Dario.

NASCER DEL SOLE

Al sorgere del sole la natura si abbellisce di colori vivaci e brillanti, la gioia rinasce, tutto si rinvigorisce. Il sole slancia i suoi primi raggi su le cime dei monti, degli alberi e degli edifici: tutti gli oggetti si rilievano sotto un bel cielo: le ombre si allungano, e le proiezioni e i differenti piani di tutti gli oggetti sono più distintamente sensibili. Si suppone il Cielo sereno.

Questo è il momento il più favorevole per i paesaggi. Paulo Bril, Claudio Lorenese l'hanno saputo cogliere a maraviglia, e Nicola Poussin l'ha saputo con felicità introdurre in tanti soggetti di storia, nella Guarigione de' Ciechi, nel Mosè salvato, nel s. Gio. Batista, nell'acque del Giordano.

MATTINA

Non di rado accade che la mattina in cielo s' intorbidi, e che sorgano venti e temporali. È difficil rappresentare questi accidenti di tristezza. Convengono però molto ai soggetti di mestizia. Il Caracci suppose un cielo coperto e tenebroso nel suo martirio di s. Stefano per ispirare più orrore e afflizione.

MEZZODÌ

Può il pittore imitare le vivezze del meriggio che abbagliano la vista? No; dunque nol faccia. Non si faccia mai quel che non si può far bene.

Se converrà talvolta trattare qualche fatto avvenuto al mezzodì, si nasconda il sole tra nubi, alberi, monti, edifici, e s' indichi quell' astro per alcuni raggi che scappano da quelle interposizioni. Si badi che allora i corpi non danno ombra; o poca, e che i colori per la troppa vivezza della luce compariscono men vivi che nelle ore quando la luce è più temperata. Vi si applichino dunque colori rotti, e non mai colori brillanti e interi, come se si avesse da disputar col sole per eclissarlo.

Si osservi ancora che ciascun oggetto in questo tempo ha il suo lume particolare, e la sua ombra, la quale non arriva agli oggetti vicini; il che nuoce molto alla formazione de' gruppi. Si eviti dunque più che si può il meriggio, e quando vi si è obbligato, s' impieghino poche figure. I soggetti che più vi quadrano sono quelli di riposo.

GIORNO

Le variazioni in questo tempo sono più considerabili, specialmente l' estate. Il sole è più ardente nel giorno che nella mattina, indora mirabilmente le nuvole, vi si dipinge. Se ha piovuto, e il sole ricomparisce, la natura si riveste di bei colori, e tutti gli oggetti carichi di gocce di acqua divengono tanti specchi che si rimandano e moltiplicano i colori degli oggetti vicini. Che scena incantatrice per i pittori!

I più gran coloristi si sono approfittati di questo tempo, il quale permette d' ordinare il cielo e i lumi, come più piace al pittore ingegnoso, e di fare ombre nere, donde spargansi riflessi sensibili per far risaltare tutto il quadro con vigore. Prova maravigliosa ne danno i Baccanali di Tiziano.

TRAMONTAR DEL SOLE

L'orizzonte è infuocato, e quanto quel lume incontra è tinto di color di fuoco: in certi tempi è quasi rosso o d'un arancio vivo; talvolta le nuvole sono violacee.

Quanto più bizzarri sono questi accidenti, più debbousi notare, per farne giusto uso. Sono ben diversi da quelli dell'alba: i colori sono più risentiti e più secchi.

CONSIDERAZIONI

SOPRA I LUMI

Il *lume* si comunica in quattro maniere differenti.

1. Dall'alto cade a piombo sopra un oggetto, e ne illumina la parte eminente. Questo *lume supremo* deve dominare, ma non ripetersi: si richiama soltanto con echi su le diverse parti della composizione.

2. Il *lume* può strisciare su gli oggetti: questo va di una tinta più gaia del lume supremo.

3. A misura che il *lume* si allontana dal principio che lo produce, s'indebolisce, si confonde nella massa dell'aria, e finalmente si ha per perduto.

4. Un corpo senza esser direttamente illuminato, può ricevere il *lume* da un altro corpo vicino, che glielo riflette. Questo *riflesso* è luminoso a tenore del corpo che lo ribalza, e di quello che lo riceve. Quello che lo riceve, riceve anche le gradazioni dell'oggetto che lo comunica.

Si deve anche considerare il *lume* relativamente all'espressione del soggetto. Vuol essere risplendente, moderato, oscuro, se il soggetto è ilare, temperato, o tristo.

Il *lume* partecipa del colore dell'oggetto che lo produce. Se viene immediatamente dal sole, è d'un bianco dorato, se dalla luna, di un bianco argentino; se da una face o dal fuoco, è rosso. Il lume è ancor differente, se emana dal sole puro o inviluppato di vapori, se da una fiaccola chiara, o da un incendio fumoso.

Quando il corpo luminoso è uguale al corpo opaco, la metà di questo è illuminata dalla metà del corpo luminoso, e l'ombra è uguale al corpo opaco. Il corpo opaco dà un'ombra più piccola di se, quando è men grande del corpo luminoso.

Il corpo illuminato dà più ombre differenti, quanto più sono i corpi luminosi che lo illuminano. Ma la più

oscura vien dal corpo luminoso più lontano.

La luce, che si riflette da' corpi duri e levigati, se ne slancia ristretta e risplendente. Più larga e meno brillante si rimanda dai corpi molli. Perciò è più dolce il *lume* che si sparge su le carni di quello che va su le ossa. Le terre lavorate non compariscono sì chiare, come i ciottoli, le sabbie, gli scogli. La parte superiore delle foglie è più lustra, perchè è più liscia dell' inferiore. Le stoffe di lino e di cotone per la stessa causa non sono lucide come quelle di seta. Le statue riflettono luce più viva, e fanno ombre forti; onde se sono buone per la bellezza delle forme, nol sono certo per trasportar i loro effetti di *lume* alle figure de' viventi.

Gli oggetti colpiti dal *lume* rimandato da altri oggetti, ne prendono il colore, che si mescola col color proprio. Chi passeggia per un prato, sembra avere del verdastro.

Il *lume* cambia il color proprio d' un oggetto, ma partecipa di quel colore. È dunque un difetto spinger la luce fino al bianco, e l' ombra fino al nero.

Gli oggetti sono più distinti in un cielo nuvoloso, perchè lo sguardo non è abbagliato.

Le ombre per il *lume* del sole sono più decise che per qualunque altro *lume*; frattanto sono senza durezza, purchè non sieno in luoghi coperti, dove il lume ristretto fa gli oggetti più distinti.

Per avere una dimostrazione sensibile della degradazione della luce, si osservi una galleria ugualmente ben illuminata e adorna di statue di marmo bianco collocate in distanze uguali. La statua più vicina gli sarà più chiara, e le une si distaccheranno in bruno su le altre, la seconda su la prima, la terza più in bruno su la seconda, e così via via. Le ombre all' incontro s' indeboliscono quanto sono più lontane, così che, se le statue fossero di basalto, la prima si vedrebbe staccata in nero su la seconda, e la più lontana gli comparirebbe la più chiara.

Regola generale è che il più gran *lume* deve colpire nel mezzo del quadro. Non ne siegue però che debba essere un lume solo. Il Rembrant ha praticato così: ma è pericoloso imitarlo. I migliori coloristi hanno imitata la natura, la quale non è prodiga di *lumi* subordinati. I maestri veneziani hanno dato un quarto del quadro al lume principale e ai secondari, un altro quarto all' ombra più forte,

e il resto alle mezze tinte. I Fiamminghi hanno dato meno spazio al *lume*, per renderlo più vivo, e hanno fatto le ombre più spaziose e più forti. Ma con questa pratica non si tondeggiano le figure; pare anzi che si incrostino nel fondo.

S' imiti attentamente la natura. La natura opera in grande. Ecco il grappolo di uva di Tiziano: ciascun acino ha il suo *lume* e la sua ombra, e il suo riflesso, ma tutti insieme formano una massa grande di lume e di ombra. Non nei dettagli dunque, ma nel carattere generale dell' opera s' impiegherà la mano maestra.

È importante la scelta dei *lumi*. Il più favorevole è quello che viene dall' alto, sì per l' artista che per gli spettatori. Quello che viene dal meriggio è più vivo, ma più vario; quello del settentrione è più costante, ma più tetro.

L' intrigo degli artisti è dipingere in luogo chiuso soggetti rappresentati all' aperto. Il Rubens faceva come i paesisti, dipingeva i modelli *illuminati* all' aperto dal *lume* generale, e anche dal sole.

LUMEGGIARE è una specie di pittura fatta su le stampe con colori sciolti nella gomma.

Si lumeggiano stampe di vedute per la camera ottica.

Si lumeggiano anche cattive stampe d' immagini per il volgo.

Ma lumeggiare a caro prezzo buone stampe di quadri eccellenti è imbruttire il bello.

La lumeggiatura è utile alla storia naturale, per far comprender meglio gli oggetti co' colori propri. L' incisione in tal caso non deve esser fortemente espressa, e il tono della stampa va tenuto assai dolce.

* LUNETTA. Spazio a mezzo cerchio, o ad altra porzione o altro segmento di cerchio, praticato nella muraglia fra l' uno e l' altro peduccio della volta, affine di farvi finestre, oppure di diminuire la spinta della volta medesima. Solevano talvolta anche dagli antichi dipignersi, perchè il *Caro* parla di *lunette* tanto basse, che non sono capaci se non di piccole figure, ed il *Borghini* di una camera dipinta a fresco, che aveva tre *lunette* per faccia.

LUNGHI (*Martino*) architetto lombardo del secolo XVI operò molto in Roma. Le sue opere sono la chiesa Nuova, le facciate di s. Girolamo degli Schiavoni, della Consolazione, delle Convertite; il campanile di Campidoglio; il palazzo

Borghese. Il suo stile fu piuttosto grandioso, buone modanature, ma non senza difetti.

Suo figlio Onorio fu bisbetico, come si osserva nella chiesa di s. Maria Liberatrice in Campo Vaccino, nell' altare di s. Paolo, nel cortile di Verospi, dove fece anche la galleria e la loggia, e nella chiesa di s. Carlo al Corso. Egli fece anche il legista, e il letterato.

Ancora più strambalato fu suo figlio Martino m. 1657. Basta vedere s. Antonino dei Portoghesi, s. Vincenzo e Anastasio. Ma l' altar maggiore in s. Carlo al Corso, e la famosa scala Gaetani, ora Ruspoli, sono anche di suo disegno, e di uno stile più sodo. Irregolare ugualmente in architettura, e in morale.

LURAGO (*Rocco*) morto nel 1590, architetto lombardo edificò in Genova il palazzo Doria Tursi nella strada nuova; edificio vasto, sontuoso, d' un aspetto teatrale, poco comodo, e di gusto impuro. Pio V. gli fece fabbricare la chiesa e il convento de' Domenicani al Bosco sua patria: opera molto lodata.

MAC

MACCHIE. Se alcune parti di colore non sono d' accordo con quelle che sono loro vicine, fanno *macchie* in un quadro. Se ne veggono spesso in Rubens, il quale non fondeva i colori, ma li mettéva sovente l' uno a canto all' altro. Su' muri si veggono *macchie*, che paiono, specialmente agli artisti, figure e gruppi. E pare che parecchi artisti abbiano preso per modelli delle loro composizioni le *macchie* de' muri.

MACCHINE. Si crede che i pittori antichi non conoscessero le *macchine* pittoresche, dove tutto ha da essere in moto e in gran moto. Peccato! Eglino certamente conobbero la bellezza, il carattere, l' espressione, la grandiosità: e conobbero queste cose nel grado supremo. Ma le idee delle grandi *macchine* ripiene di figure in grandi movimenti, non sono entrate che nella testa de' moderni, non già di Michelangelo, di Raffaello, de' Carracci, di Guido, nè di Domenichino:

eglino non ebbero questa gloria. Questa gloria fu riserbata a Cortona, e alla greggia de' suoi imitatori, Giordano, Solimena, Corrado ec.

Par che Leon Batista Alberti dal secolo XV prevedesse il regno de' *macchinisti* allor che disse „ che « i pittori per comparir fer« tili non seguono regola « nelle loro composizioni, « e mettono tutto a caso e « in tumulto, riempiendo « ogni cantone: mentre che « quegli che vuol metter « dignità nella sua storia, « deve cercare la semplici« tà. Un principe si mostra « maestoso coll' esprimere i « suoi ordini in poche pa« role, ma con tutta l' au« torità. L'abbondanza nuo« ce alla dignità. Io amo i « quadri come i drammi, « che impieghino meno per« sonaggi che sia possibi« le ».

MACHCA edificò per Carlo V. il palazzo di Granada, tutto di pietra di taglio: la facciata è a bugne con 8 colonne doriche su piedestalli storiati in bassorilievo, il secondo piano è di 8 colonne ioniche, e al di sopra sono pilastri. L'atrio è circolare con portico, con loggia di colonne, ma con archi. Del resto la fabbrica è ben intesa.

* MACINARE dicesi in pittura lo stritolare minutissimamente i colori su d' una lastra di porfido, o d' altra pietra dura, e di poi incorporarli con acqua o con olio di noce o di lino per renderli atti a poter dipignere.

MADERNO (*Carlo*), n. nel 1556, morto nel 1629 da stuccatore comasco si trasmutò in architetto romano. Le sue prime architetture furono la chiesa di s. Giacomo degl' Incurabili, la cupola di s. Gio. dei Fiorentini, la facciata di s. Susanna. Da queste inarchitetture passò al compimento di s. Pietro Vaticano, dove non restava da far altro che compire il braccio d' avanti come erano gli altri tre già belli e compiti. Il Maderno volle slungar questo braccio, e coll' ingrandire guastò tutto, impiccolì. Da croce greca ne scappò croce latina, e ne uscì un diluvio di stroppiature; navette meschine, la gran cupola occultata, non più punto di veduta. Egli s' imbrogliò nelle ruine della chiesa vecchia, onde non seppe tirar la nuova giunta a dirittura, la inclinò al meriggio. Nel portico poi, e nella facciata egli seppe inzeppare quanti più spropositi si possono fare in una gran fabbrica. E pure ne riportò tal gri-

do che non si ardiva di porre pietra in Roma senza il suo oracolo. Terminò il palazzo Quirinale, vi fece la sala, e la cappella. Trasportò dal tempio della Pace la colonna ch' egli eresse (chi sa perchè) a s. Maria Maggiore. Fece la chiesa della Vittoria, di s. Lucia in Selce, di s. Chiara, il coro e la cupola di s. Andrea della Valle: rimodernò il palazzo Strozzi, e Lancellotti; compì quello di Borghese dalla parte di Ripetta. L' unica sua opera buona fu il palazzo Mattei, trattato con grandiosità, e con porte e finestre ben profilate. Diede anche principio al palazzo Barbarini.

MAESTRO. I morti sono i gran maestri de' vivi. Gli antichi di 2 mila anni fa, e i moderni da 2 secoli in qua ammaestrano egregiamente e gratis. Tutta la difficoltà è di saperli consultare.

Consultare le opere dei predecessori non significa copiarle, e rendersi loro schiavi. Conviene studiarle, e farsi emuli a loro. Ma questo studio non può farsi se non si è prima studiata ben la natura.

Senza que' gran *maestri* il solo studio della natura ridurrebbe l' artista al punto in cui si trovò il primo inventore dell' arte, e i suoi progressi non sorpasserebbero quelli del primo inventore. Convien coll' esperienza approfittarsi di tutti i secoli passati. L' esperienza c' insegna a veder la natura. Questa si scuopre a tutti gli occhi; ma gli occhi debbono imparare a vederla. Ella ci offre lo spettacolo delle più belle forme, ma i maestri c' insegnano a discernerle.

Nel considerar le opere de' maestri, convien ricercar i principii per i quali hanno operato. La loro arte è nascosta, l' osservatore l' ha da scoprire. E meglio la scoprirà coll' esame suo proprio, che colle parole d' altri. Col suo discernimento distinguerà in quelle opere l' eccellente, l' ordinario, il difettoso.

Chi si sarà più arricchito de' tesori antichi e moderni, avrà più invenzione, purchè abbia qualche testa. Chi l' ha debole resterà oppresso da quelle ricchezze. E chi l' ha storta non saprà ordinarle, neppur conoscerle. Ma chi ha sufficenti disposizioni, e si è ben alimentato delle cose migliori della madre natura, e de' principali maestri antichi e moderni, e ha preso l' abitudine di continuamente nudrirsene, saprà ben inventare.

L' invenzione è la facoltà di unire in una maniera nuova le idee ricevute. Da niente niente, da poco poco. In ogni genere si sono vedute sempre montagne partorire sorci, non già per mancanza d' ingegno, ma di buona istruzione.

MAGAZZINI per i grani richiedono esposizione fresca e asciutta. Per gli olii temperata. Per legna lungi dall' umido. Ciascuno di questi edifici vuol esser isolato, e remoto dalle abitazioni. Più remoti i fenili, e le polveriere. Decorazione semplicissima che annunzi la solidità; accessi facili, scale agiate.

MAGIA nel senso proprio è ancora intanata con altri errori in alcune teste del volgo. Nel senso figurato fiorisce per le scoperte delle scienze, e per il progresso delle arti.

La *magia* della pittura, della scultura, dell' architettura, dell' incisione, incanta la vista, come la *magia* dell' eloquenza, della poesia e della musica incanta l' udito

Ogni arte liberale ha la sua *magia*. La pittura è la più seducente colle sue illusioni, e seduce per l' ordinanza, per la bellezza e per la correzione delle figure, per le espressioni, e specialmente per il vigore del colorito. Dalla vivezza del colorito, dall' armonia e dall' accordo de' toni vicini, dalla distribuzione dei lumi e delle ombre risulta la *magia* di dar rilievo ad un oggetto, che non ne ha veruno, e di farlo come staccare dal quadro.

La regione delle belle arti è il paese de' prodigi. Gli artisti con isquadre e compassi, con pennelli e scalpelli, sono i maghi che incantano dolcemente gli occhi, muovono il cuore, istruiscono in mille maniere, somministrano delizie e comodità, creano, ricreano quel che vogliono, fino a risuscitar morti, e immortalizzare i mortali, e farli comparir vivi e attivi.

Ogni artista si creda *mago*, si lasci andare alla illusione fin a credersi destinato d' operar prodigi. Chi non istima la sua arte superiore a tutte le altre, resterà confuso nella folla. Riguardi pure con occhio di compassione chiunque è in altra professione. Nella repubblica delle arti, ch' è un paese d' illusioni, gode ciascuno dell' error seducente di credere ch' egli porta la testa superiore a qualunque altro con cui si misura. Ma rari sono i giganti: e que' rari si sono ingigantiti perchè si sono creduti nani. Che bella *magia!*

MAGRO, secco è opposto al largo, al morbido, al grandioso. Chi vede la natura in grande non la vedrà mai *magra*. Nella infanzia dell'arte, tutto era *magro*; si andava a tastoni e con timore. Il timore e l'inesperienza generano necessariamente *magrezza*. La *magrezza* è da per tutto un difetto. È però virtù impiegar a proposito qualche tratto fino. La finezza non è *magrezza*.

MAJANO (*Giuliano da*) fiorentino, n. nel 1377, morto nel 1447 scultore e architetto. Per Alfonso re di Napoli fece il palazzo di Poggio Reale ch'era degno di conservarsi. Era un quadrato con portici di pilastri ionici al primo piano, corinti al secondo, e senza risalti disgustosi. Anche il cortile era quadro con belle logge all'intorno, e con sontuosa scala nel mezzo. La porta del Castel nuovo a guisa d'arco trionfale è ancora mirabile. In Roma egli fece il palazzo e la chiesa di s. Marco, il cortile di s. Damaso nel Vaticano. Egli morì a Napoli, e il re Alfonso volle che cinquanta persone vestite di lutto assistessero alle sue esequie, e che gli si erigesse un monumento di marmo.

MAITANI (*Lorenzo*) sanese artista del secolo XIV eresse la famosa facciata del Duomo d'Orvieto del gusto che si dice gotico.

MALTA è impasto di calce con arena, o con altre materie consimili. Dalla *malta* dipende tutta la bontà della costruzione. Per aver buona *malta*, vi vogliono buoni ingredienti, in giusta dose, e stemprati col *sudor della fronte*, cioè per lungo tempo invece di molta acqua. Così usarono gli antichi, e l'effetto chi ha occhi lo vede. La miglior arena è la *pozzolana*: è eccellente anche il mattone pesto, o tegola, o scorie di ferro. Con queste materie mescolate con calce e con olio di lino o di noce si fa una malta impenetrabil all'acqua. V. *Principii d'architettura*.

* MANDORLA. Ornamento dell'ordine gotico (se ordine può dirsi), di figura ad angolo acuto, che si usava sopra le porte, finestre, nicchie, tabernacoli, e simili. In generale dicesi di figura di rombo.

MANIERA, stile, o carattere di ciascun artista è la particolarità, che lo singolarizza e lo distingue da un altro.

Il giovane facilmente si inganna col creder gloriosa la *maniera* del suo maestro: lo imita perciò, e imita un difetto. Lo scopo dell'arte

è la bella natura, e la bella natura si deve ricercare nelle produzioni delle arti, e non già la pratica particolare dell' artista.

La *maniera* d' un grande artista, per quanto sia bella, è sempre difettosa, perchè non è esattamente mai la bella natura; si risente sempre del suo carattere personale dipendente dalla sua organizzazione. A questo difetto il servile imitatore aggiunge il suo proprio, proveniente dal suo carattere particolare. Ed ecco difetti sopra difetti.

Per preservarsi da questo contagio, convien riflettere che i maestri non sono grandi per la loro maniera, ma per le bellezze che sono nelle loro opere. Per meglio conoscere le bellezze non bisogna attaccarsi tenacemente ad un maestro, e prenderselo per unica guida. Gli si rimarrà molto inferiore. Non si diviene grande che coll' osservare le cose migliori de' più grandi, e convertirsele in sugo e in sangue. Raffaello.

Dalla *maniera* sempre più o meno difettosa viene il vizio dell' *ammanierato*.

Si dice *ammanierato* l'affettato. Affettazione è una pessima imitazione della semplicità, della naturalezza, della nobiltà, delle grazie.

Si è *ammanierato* per eccesso, se si esagera, e s' ingigantisce, o per difetto, se s' impiccolisce, o per improprietà di forme, di disposizione, di espressione, di colori ec.

Si è anche *ammanierato* per ripetizone frequente delle stesse cose. La natura è infinita nelle sue modificazioni.

Giovani, osservate *l' ammanierato* in quanto disprezzo egli è nel mondo. Osservate i belli originali nella loro semplicità quanto sono stimati in ogni genere. I nobili personaggi di Raffaello, le sue savie disposizioni, la sua correzione elegante, il colorito vero e forte di Tiziano, le grazie di Correggio e di Guido, l' espressioni di Domenichino. Ecco le belle *maniere* che incantano ognuno, nè possono prendersi che per pregi, come quelle che più si accostano alle bellezze della natura.

MANDROCLE si rese celebre per quel ponte di barche sul Bosforo, o sia sul canale di Costantinopoli, su cui sfilò dall' Asia in Europa la grand' armata Persiana, con cui Dario voleva ingoiarsi la Grecia. Per conservar la memoria di questo avvenimento singolare ed effimero, Mandrocle stesso ne fece un quadro, e lo appese a Samo nel tempio

di Giunone coll' iscrizione: « Mandrocle, dopo d' aver « costruito un ponte di bar- « che nel Bosforo per ordi- « ne del re Dario, dedicò « a Giunone questo monu- « mento, che fa onore a Sa- « mo sua patria, e gloria « al suo artefice.

MANEGGIARE il pennello, lo scalpello, la riga e il compasso, è un mestiere, o la parte manuale delle arti.

I maestri della Scuola romana e fiorentina non furono eccellenti in questo meccanismo, il quale fece gran progresso nelle scuole inferiori. L' arte ha degenerato, quando questo mestiere è divenuto più seducente. Non però si deve trascurare; è anzi necessario al piacere degli occhi. Per il piacere degli occhi l' arte esercita il suo impero nel cuore e nella mente.

MANLIO (*Ferdinando*) architetto napoletano del secolo XVI costruì l' ospedale della Nunziata, aprì le strade di porta Nolana, e di Montoliveto, ingrandì la grotta di Pozzuoli, disegnò il ponte di Capua, e prosciugò diversi terreni palustri.

MANO *maestra*, di *buona mano*. Raffaello adoperò più la testa che la *mano*; in molte sue opere si servì delle *mani* de' suoi allievi. Ma senza destrezza di *mano* la più gran testa rimane inerte. Le arti sono nulle senza l' unione della teoria colla pratica.

In Olanda Cornelio Ketel dopo avere per 20 anni maneggiato il pennello si diede a dipingere colle dita: vi riuscì. Indi dipinse colle dita della sinistra. Dunque giunse a dipinger coi piedi. Questa bizzarrìa non mostra altro se non che si può con difficoltà far male quello che facilmente si può far bene. Egli però diceva bene, che tutto serve di strumento quando si ha ingegno. Ma ebbe torto a lasciare uno strumento facile per un altro più difficile.

È difficile lavorar bene colle *mani*, e colle altre estremità del *corpo*.

MANSARD (*Francesco*) n. nel 1598, m. nel 1666 uno de' più rinomati architetti parigini, laborioso, e di talento. Fece in Parigi molti palazzi, di Conti, di Bouillon, di Tolosa ec. Tra le sue opere principali è la facciata de' Minimi, in cui impiegò il dorico colle metope perfettamente quadrate, compenetrò basi e capitelli. Egli è l' inventore di quell' appartamento sul tetto, che i Francesi chiamano alla *Mansard*: invenzione non felice; metter una casa su l' altra è contro la

unità. Questo architetto non era mai contento de' suoi disegni, disfaceva, rifaceva, mutava, approvava, disapprovava: difetto di testa non perspicace.

Giulio Arduino nato nel 1647, m. nel 1708, prese il cognome di Mansard per essere figlio d'una sorella del predetto Mansard. Forse niun architetto ha fatta tanta fortuna quanta ne fece Arduino sotto Luigi XIV. Tutte le fabbriche di quel sontuoso re furono sue; Clugnl, Trianon, Marly, le piazze di Luigi XIV, delle Vittorie, s. Ciro, s. Cloud ec. La grandissima fu Versaglies, definito *Favorito senza merito*: non ha di bello che l'*aranceria* decorata di colonne doriche. Nè Arduino ebbe altro merito che del fuoco d'immaginazione; del resto era scorretto, e prodigo di ornati.

MARCHIONE scultore e architetto d'Arezzo del secolo XIII. Fu scelto da Innocenzo III. per fare in Roma l'ospedale di s. Spirito, la chiesa di s. Silvestro, la cappella del Presepe, torre de' Conti, la sola fabbrica tuttavia esistente. In Arezzo egli eresse la chiesa della parrocchia colla facciata a tre ordini di colonne, quali minute tutte scolpite, quali a spira, altre accoppiate a due a due, altre affasciate a quattro a quattro su mensole effigiate in bestie. Tal era il gusto di quel tempo, in cui l'architetto invece di architetture:

Confonde le due leggi
a sè mal note.

MARGARITONE d'Arezzo pittore, scultore, architetto del secolo XIII. fece in Ancona il palazzo de' Governatori, e la chiesa di s. Ciriaco. Nella sua patria proseguì il Duomo disegnato da Lapo. Egli morì di 77 anni con piacere, indispettito di vedere scemato il suo credito a misura che cresceva quello de' professori giovani. Vizio generale de' vecchi, ne' quali tutto è duro. Contro questa durezza il preservativo è lo studio continuo, e star al giorno delle nuove scoperte, le quali dimostrano che la ragion umana fa sempre qualche progresso.

MARINA degli antichi. Non dispiacerà ai giovani artisti il trovare in questo Dizionario alquanti articoli principali spettanti al *costume* degli antichi. Vi troveranno come in abbozzo *Marina*, *Milizia*, *Nozze*, *Pompe funebri*, *Riti religiosi*, *Trionfi*, *Vesti*. Queste nozioni preliminari serviranno al giovane studioso per meglio erudirsi colle sculture antiche, colle opere de' moderni

che hanno studiata l'antichità, e colla lettura degli autori che la trattano espressamente.

È più che vano cercar l'origine della *navigazione*. Ella è inventata da tutti i popoli che abitano su le sponde del mare. I selvaggi veggono fluttuare degli alberi, e ne incavano qualcuno per farne un *canotto*; ovvero ne riuniscono più, e ne formano una *zattera*. Ecco per l'artista i soggetti della prima industria nautica.

I Greci ebbero *monoyli*, cioè *canotti* incavati in un albero. I Romani li chiamavano *trabari*, perchè fatti d'un solo trave. Se Plinio da' ai Germani *canotti* di 30 uomini, bisogna supporre che gli alberi allora fossero d'una grossezza enorme.

Ciascun popolo si faceva i *canotti* de' materiali del suo paese. I Bretoni li costruivano di rami flessibili, e li coprivan di cuoio, altri di vinchi, e altri di scheletri di pesci cetacei. Gli Egizi n'ebbero di papiro, e anche di terra cotta bella e dipinta: bisogna dire che stimassero poco la loro vita.

Omero fa navigar il re Ulisse in una *zattera* costruita colle sue proprie mani regie. Si può credere che tutta la flotta greca di mille vascelli condotta da Agamennone Re de' Re, se non era di zattere, non sarà stata che di battelli, o al più al più di barche pescarecce. E una barca pescareccia sarà stata la nave Argo, in cui gli Eroi manovravano nella spedizione degli Argonauti famosa, e pecorescamente famosissima ancora più delle nostre di Cristoforo Colombo, di Anson, di Cook. Poveri antiquomani!

I Romani non conobbero la marina che nella seconda guerra cartaginese. Le loro navi o barche erano a remi, e la battaglia navale era come la terrestre; poichè una barca si abbrancava coll'altra, e si battagliava su le panche come in terra.

La *poppa* era alta, arcuata a guisa di tenda, variatamente ornata, e coll'immagine del nume tutelare. In poppa stava il comandante, e anche il fanale.

La *prua* era a testa d'uccello, e perciò *rostro*, il becco, a livello dell'acqua, armato di rame o di ferro. Qualche prua avea più rostri, ma non tutti a becco; alcuni erano a teste di varie bestie, per impedire che il rostro non si impegnasse tanto nella nave nemica da

non poternelo più trar fuori; il che avrebbe cagionato il naufragio di tutti due i bastimenti. Anche la prua era oruata di pitture o di sculture, e dalla immagine principale prendeva nome la nave.

Le navi da guerra, cioè le galere erano a più ordini di remi, come si vede nella Colonna Traiana e in altri monumenti, e nelle medaglie. E benchè questi ordini non fossero perpendicolari l'uno su l'altro, ma a scacchiere, nondimeno erano imbarazzanti. Perciò sotto Augusto non si facevano che a 3 ordini, e poi ad un solo.

Le navi più grandi non aveano che un albero con un' antenna e con una vela di forma e di materia diversa. La vela de' Greci e de' Romani era di lino, e triangolare, *vela latina*: talvolta mettevano altre piccole vele a poppa e a prua.

Le ancore furono gran tempo ignote: le barche si tiravano in terra. I naufragi erano frequenti, ancorchè le navigazioni fossero ben corte.

Nelle battaglie le navi alzavano ripari e torrette per i combattenti, e si abbassava l'albero. Si combatteva con tirar pietre, dardi, falci, fuochi, e masse di metallo a foggia di *delfino*. Si veniva finalmente all'arrembaggio, e uncinatesi le navi vi si gettava un ponte, e si combatteva come in terra.

MARMI quanto più puri, e d'un grano più fino, più duri sono, e resistono più alle ingiurie dell'aria.

La parola *marmo* significa lustro; onde gli antichi davano questo nome ad ogni pietra che acquistava lustro. Ora per *marmo* s'intende quella pietra calcaria ch'è suscettibile di pulimento.

L'origine de' *marmi* vien dalla decomposizione de' corpi organici marini.

L'architetto usa i marmi per decorare. Decori pure, ma dove e come conviene, e per l'armonia de' colori impiegando varie sorte di marmi, consulti qnella parte di pittura risguardante il colorito.

Lo scultore non iscolpirà che marmo bianco. Di rado farà uso del nero, del rosso: mai de' marmi misti per istatue, se non fosse per qualche panneggiamento.

* MARMORATO. Stucco usato dagli antichi, e menzionato da *Vitruvio*, che si componeva in gran parte di marmo polverizzato, e serviva per diversi intonachi anche di opere esposte all'inclemenza delle stagioni.

MARTINELLI (*Domenico*) lucchese, n. nel 1650,

m. nel 1718. In Roma fu lettore di prospettiva e di architettura. A Vienna diede il disegno per il palazzo di Liectenstein, e accudì a molte fabbriche di ponti, di fortificazioni, e di palazzi per la Germania. Acquarellava con finezza, architettava passabilmente; ma era avaro e insocievole.

MASCHERINO (*Ottaviano*) architetto bologuese compì sotto Paolo V il palazzo Quirinale colla scala a lumaca, fece la chiesa di s. Salvator in Lauro in risalti e con colonne mal impiegate. Con più semplicità trattò la facciata del palazzo e della chiesa di s. Spirito, ma non così quelle della Scala, e della Traspontiua.

* MASCHERONE. Sorta di scultura, che rappresenta un volto o una faccia simile a quelle che fingonsi avere i *Satiri*, i *Bacchi*, i *Venti*; per lo più si suole applicare quell' ornamento alle fontane per fingere che dalla bocca di que' volti sgorghi l' acqua; serve pure per ornamanto in altri luoghi, come per esempio alle mensole.

* MASCHIO dicesi nelle arti tuttò quello che è forte e vigoroso, come le composizioni di architettura e di disegno che hanno un carattere nobile e maestoso. Dicesi ancora del tocco di pennello vigoroso ed ardito. Quella voce si adopera più comunemente dai Francesi, che dagli Italiani.

MASSE *d' ombra e di luce* sono quelle grandezze che fissano lo spettatore.

In un quadro però una gran *massa* di lume non deve essere tagliata da una sola gran massa d' ombra. Questo effetto è vivo, perchè è raro, nè deve diventar la maniera costante d' un artista. Non accade che in un luogo rinchiuso, illuminato da un lume che passa per un' apertura ristretta, o da un lume artificiale. Questi effetti singolari sono stati ricercati dalla Scuola Olandese, la quale anche in questo ha ristretto i limiti dell' arte. Se qualche volta è permesso di rappresentar la natura nelle sue singolarità, molto più si deve rappresentarla nella dolce armonia che fa il suo carattere principale.

I Veneziani sono stati i più gran maestri nell' arte d' impiegar i lumi e le ombre in grandi masse, senza comparire di cercar opposizioni violenti. Raffaello, Correggio, il Pussino non hanno mai affettato questo artificio di grandi lumi e di grandi ombre. Ne' loro quadri gli oggetti sono nella grande aria, e in campagna

aperta, dove non si veggono queste parti forti di luce e di oscurità. Molti non affettano tali contrasti che per occultare le scorrezioni del disegno.

Se questi sono eccessi, è però vero che la natura colpisce i sensi per le *masse*, e non per i dettagli, onde convien imitarla nel grande e non nel piccolo.

* MASSICCIO dicesi talvolta un edifizio, o anche una parte del medesimo, per esempio una facciata, o una porta, che ha l'aspetto troppo pesante in proporzione delle altre parti, o di altri edifizi. Il *massiccio*, il *pesante*, sono l'opposto dello *svelto*. — Una colonna pure è *massiccia*, se manca delle proporzioni, o se è troppo grossa per il peso che dee sostenere.

MASUCCIO n. nel 1230, m. nel 1305 architetto e scultore napoletano terminò nella sua patria Castel nuovo, la chiesa di s. Maria la Nuova. Eresse l'arcivescovado in gotico, ma in s. Domenico Maggiore diede qualche lampo di gusto, più ancora in s. Gio. Maggiore. Tra gli altri palazzi egli fece anche quello di Colombrano.

Stefano Masuccio suo discepolo, morto nel 1388, ebbe un poco più di gusto. Fece la Certosa di s. Martino, il Castel s. Ermo, le chiese di s. Lorenzo, e di s. Gio. a Carbonara. La sua opera più rimarchevole è il campanile di s. Chiara, da lui disegnato a cinque piani come elementi ai cinque ordini d'architettura, ma è rimasto al terzo ordine.

MATERIALI. La solidità delle fabbriche dipende 1. dalla scelta de' *materiali*, 2. dal loro impiego.

1. Per la scelta l'artista ha bisogno di fisica, e più ancora di quel che si chiama *onestà*.

2. Per l'impiego conviene aver riguardo 1. alla *quantità*: un risparmio mal a proposito cagiona debolezza e ruina; l'eccesso porta dispendio, e offende la vista. 2. Alla *distribuzione*: i più deboli s'impieghino dove si richiede meno forza. 3. Alla *connessione*, la quale consiste ad unire i materiali fra loro, che ne risulti un giusto equilibrio di forze.

Vi sono de' pesi che agiscono verticalmente da su in giù; tali sono i muri dritti. Altri spingono a destra e a sinistra e per ogni verso, come le volte. Per calcolarne la pressione, bisogna misurarne la curvatura; quanto più questa sarà abbassata, maggiore sarà la spinta. Altri hanno una pressione orizzontale, come i

solai, i tetti, e alquanto in linea obliqua. Convien dunque calcolare. Dunque l'architetto ha necessità di matematiche.

* MATITA. Pezzetto di pietra naturale o fattizia, tagliata a punta più o meno acuta, della quale si fa uso per disegnare, così detta dalla *ematite* (non *amatita*, come viziosamente si trova scritto in molti libri d'arte), che forse fu adoperata la prima a quell'uso. Se ne fa colla piombaggine, colla molibdena, colla pietra nera, col carbone di salcio, e coll'ossido di ferro, detto *ematite*, o pietra sanguigna per il suo colore che si avvicina a quello del sangue: e questo è il *lapis rosso*, che si trova in commercio. Si *fanno* matite di molte altre polveri coloranti; e queste sono i pastelli. Il signor *Conté* in Parigi è riuscito a formare una composizione colla quale senza piombaggine fabbrica eccellenti *matite*. — Con tre *matite* diconsi fatti alcuni disegni, nei quali le carni sono fatte in rosso, i chiari in bianco, e le ombre in nero. Il *Baldinucci*, dopo di avere imperfettamente descritta la matita rossa e la nera, delle quali non conosceva la natura, nota che l'una e l'altra insieme si adoperavano da intendenti e pratici pittori, in carte colorate, o in carte bianche per condurre a perfezione teste al naturale e figure tanto vaghe, che sembravano colorite. Loda per questo genere di lavoro *Cristofano Allori* ed *Andrea Commodo*; e di *Cristofano Roncalli* annunzia fatti in matita rossa e nera disegni di tanto rilievo e così ben maneggiati, che parevano veramente dipinti.

MATTONI. Pietra fattizia composta di argilla stemperata, impastata, che si mette in una forma di legno, e si cuoce al forno, dove diviene rossastra, e ben consistente per la fabbrica.

La bontà de' *mattoni* dipende dalla qualità dell'argilla, dal nettarla d'ogni sassolino e d'altra materia impura, dallo stemprarla ben bene, dall'impastarla a dovere, e dal darle un giusto grado di cottura.

L'uso di fabbricar con *mattoni* è antichissimo. Le maraviglie di Babilonia erano di *mattoni*. *Mattoni* anche in Egitto, e in Grecia, e in Roma.

Ma si usarono prima *mattoni* crudi seccati al sole. E se ne fecero de' sì grossi, che aveano cinque palmi per ogni verso. Erano cubi. Ma non si potevan adoprare che dopo cinque anni: tanto tempo vi voleva

per seccarsi. Se ne facevano anche d'una polvere di pomice sì leggieri che galleggiavano nell'acqua. Ma que' buoni antichi si accorsero che i *mattoni crudi* duravano poco. Infatti non se n'è mai veduto uno nelle fabbriche antiche. Pensarono dunque di cuocerli.

I *mattoni cotti* non si stabilirono veramente in Roma che sotto gli Imperatori. Se ne usarono di tre dimensioni. I piccoli quadrati di 7 pollici e mezzo, e grossi 1 e mezzo. I mezzani 16 e mezzo, e grossi 20 linee. I grandi 22 pollici e grossi 22 linee. Se ne fecero anche de' triangolari. I triangolari si adoperavano per rivestire i muri di pietrame, mettendo la punta in dentro per fare più lega col massiccio. E per legar meglio l'interno coll'esterno mettevano ogni quattro piedi una o due file di mattoni quadri. I mattoni grandi servivano per gli archi e per le volte. Gli antichi non usarono mai de' nostri *mattoni* lunghi.

La fabbrica di *mattoni* si stima la più forte di qualunque altra, perchè attrae più il cemento, e ne forma una sola massa. Questo è ben comprovato dalle fabbriche antiche, le quali dopo tanti secoli sono più forti che mai. A quest'effetto mettevano i Romani molta diligenza in far i *mattoni*. Vi frammischiavano una polvere d'un certo tufo pesto, che ora si chiama *sperone*. È giallastro, e al fuoco diviene rossigno. V'imprimevano ancora i nomi di qualche personaggio. Il che è una riprova della cura che si prendevano d'una materia così importante.

MAUSOLEO. La vita dei morti è nella memoria dei vivi. Per questa memoria si sono inventati sepolcri grandiosi. Il più grandioso fu quello di Mausolo re di Caria, donde *mausolei*.

Ne' *mausolei* antichi la parte essenziale era l'architettura; tali le *piramidi*, e le *moli* di Augusto, di Adriano, di Cecilia Metella, di Plauzio ec. Ne' bassi tempi un'urna col cadavero distesovi sopra. Noi altri moderni abbandoniamo tutto allo scultore. Egli ne fa un poema: vi mette l'urna, e sopra il personaggio in piedi, o a sedere, o genuflesso, con molti simboli su, giù, di qua, di là.

Il far degli antichi era più naturale e più grandioso. Il nostro è più conveniente per entro le chiese, dove ordinariamente si mettono i *mausolei*. Ma perchè ficcarli entro chiese? V. *Monumento*.

* MEANDRO. Sorta di

ornamento architettonico, intagliato nelle fasce a foggia di andirivieni intrecciati; così detta dalle sinuosità naturali del fiume Meandro.

MECCANISMO. La parte intellettuale dell'arte conserverà sempre il primo rango, ma l'artista non può esprimerla senza un felice *meccanismo*, cioè senza l'opera della mano. Per il senso gradevole della vista hanno le sue idee da passare al cuore e alla mente de' riguardanti. La rappresentazione della natura visibile è il mezzo ch'egli impiega per parlare al pensiero; deve egli dunque possedere tutti i mezzi *meccanici* conducenti ad una bella rappresentazione della natura visibile.

Tutti questi mezzi *meccanici* si riducono in rappresentar un oggetto qualunque in maniera che se ne concepisca il *tutto insieme*, senza che le sue parti subalterne ce ne distraggano.

Se l'artista esprime preziosamente ciascuna piccola parte d'oggetto, ciascuna piccola parte ci distrarrà, e così distratti per ogni verso, non vedremo niente; come niente si ascolta, se 20 persone parlano tutte in un colpo. Tali distrazioni non sono semplicemente inutili, sono pregiudizievoli.

Si abbraccia ad un colpo d'occhio una scena che offre la natura; ma vi sono mille particolarità che non si rimarcano. Nella stessa scena vi sono cose caratteristiche, e queste ci fanno impressione. Or questo quadro della natura è quello che l'arte deve imitare. La natura grandemente osservata detta le leggi del *meccanismo* dell'arte.

L'arte non deve esprimere che l'effetto generale, e le cose caratteristiche, perchè noi non vediamo che queste è il tutto insieme. L'arte si ha da prestare alla nostra facoltà di vedere. Onde il pittore non tratterà un paesaggio come lo scrutatore botanico.

La perfezione in tutte le parti e in tutti i generi della pittura, dallo stile il più sublime della storia fino all'imitazione della natura morta, dipende dalla facoltà d'abbracciare ad un colpo d'occhio il *tutto insieme* della composizione, il *tutto insieme* dell'espressione, il *tutto insieme* dello stile generale del colorito, il *tutto insieme* del chiaroscuro, il *tutto insieme* di ciascun oggetto, il quale preso separatamente può essere l'oggetto principale dell'artista. Questo è il gran meccanismo di Raffaello, di Correggio, di Tiziano, di Domenichino, del Mengs.

Non si è mai grande senza negligere le piccolezze. È una perdita di tempo finire preziosamente le parti subalterne e meschine.

Chi sa generalizzare, e riunire grandi idee per formarne un *tutto*, esprimerà verità grandi in poche linee. Non perciò si deve essere inesatto. Ma l'esattezza deve tendere al *tutto* e alle parti caratteristiche. La ricercatezza ne' dettagli è un veleno per l'effetto generale.

E *meccanismo* falso il delicato, il finito, il brillante. Il vero *meccanismo* è nella verità, nella semplicità, nell'unità della natura. E il massimo *meccanismo* è ne' soggetti più *interessanti*.

*MECCANOGRAFIA. Nome dato dai Francesi all'arte, o piuttosto ad un nuovo ritrovato di moltiplicare con mezzi meccanici le più belle opere di pittura. Il signor *Boettiger*, per quanto si asserisce, è giunto a moltiplicare sulla tela ed a olio i capi d'opera dei più grandi maestri, e gli ha anche riprodotti sul legno, sulla porcellana, sui metalli, e sulla parte di sotto del vetro. Si è molto lodata quest'ultima maniera per la preferenza che il vetro può meritare in confronto della vernice.

MECENATI, protettori, promotori. Intelligenti giovano, ma ignoranti nuocono moltissimo, e tanto più quanto più sono signorazzi.

Per lo più si giudica leggermente in bene de' talenti, e leggermente in male de' talenti formati. Di questi due giudizi, i primi sono falsi, i secondi ingiusti.

Ma donde questa foia degli uomini potenti a decider così senza cognizione e senza giustizia? Dalla stessa loro potenza. La superiorità solleva all'infallibilità: infallibili non sono i soli Papi.

Proteggere talenti perchè si pagano, è vanità; e la vanità è debolezza di spacciar vantaggi che ci mancano. Proteggere per titoli e per ranghi è orgoglio; e l'orgoglio è di credersi possedere pregi che non si hanno.

Chi si lagna di mancanza di mecenati, si lagni piuttosto dell'eccesso di mecenati ignoranti.

* MEDAGLIONE. Dicesi in architettura un ornamento in forma di medaglia, rotondo o ovale, nel quale è scolpita in bassorilievo una testa, una figura, o altro soggetto istorico.

* MEGALOGRAFIA. Genere di pittura, accennato da *Vitruvio*, che gli antichi adoperavano per ornamento interno degli edifizi, e che

solo rappresentava Dei, e eroi, e le loro azioni.

* MELINA. Specie d'ocra adoperata dagli antichi nella pittura.

* MEMBRO D' ARCHITETTURA dicesi alcuna delle diverse parti di una fabbrica, delle diverse parti di un cornicione, delle diverse modanature di una cornice. - Dicesi ancora nel disegno una parte esterna del corpo, che esce dal tronco di un uomo o di un animale.

* MEMBRO DEGLI ORNAMENTI. Si dà questo nome alle principali e secondarie parti degli ornamenti. Per *principali* s' intendono il piedestallo, la base, la colonna, il capitello, l' architrave, il fregio e la cornice, Queste sono composte di altre membra minori, o *secondarie*, come le gole, i listelli, i tondini, le gocciole, ecc.

* MENIANO. Loggia continua che gli antichi Romani applicavano ad alcuni loro edifizi. Il *Millin* s' inganna, credendo che in Italia si dia questo nome a tutti i piccioli balconi aperti o chiusi, i quali non hanno che fare coll' antico *meniano*.

* MENISCO. Specie di disco di bronzo che si collocava dai Greci sul capo delle statue, onde guarentirle dalla pioggia. Questo diede forse origine ai *nimbi*.

MENSOLA è come una tavoletta, che sporge dalla fabbrica per sostenere cornici, figure, vasi ec. La *mensola* stessa è sostenuta da un piede, che non è piede, ma è un cartoccio incartocciato in volute d' ogni razza. E tutto questo si crede ornamento. Il Borromini credette di adornare s. Gio. Laterano coll' impiegar *mensole* per sostener le colonne delle nicchie nella navata maggiore. E quella navata maggiore è creduta bella da chi non conosce il bello. E qual bellezza in tali sporti posticci, che non sono in natura, nè nascono dalla fabbrica? Anche nel palazzo Farnese le inutili colonne alle finestre sono sostenute da mensole sempre ridicole.

MERCIER (*Giacomo* le). A che serve numerar le sue opere architettoniche. La principale è la Sorbona ordinatagli dal Cardinal de Richelieu, e formicola di tutti gli abusi.

* MERLO, MERLATURA. Ornamento delle muraglie. Figura quadrata di muro, posto per termine del medesimo. - Parte superiore della muraglia non continuata, ma interrotta da eguale distanza: facevasi per lo più dagli antichi sulle

mura delle città, delle torri e de' palazzi, per ornamento e per fortificazione.

* MESAULO. Presso i Greci ed i Romani era, secondo *Vitruvio*, un picciolo cortile posto in mezzo a due case, o a due ale di edifizio, che serviva come oggidì a dar lume alle camere e sfogo alle abitazioni.

MESCHINO è il disegno se è di piccole e strette forme. La composizioue è *meschina*, se non ispiega tutte le ricchezze del soggetto. *Meschina* è l' esecuzione, se è timida e secca. *Meschino* è lo stile, se è piccolo, freddo, leccato. Il genere è *meschino*, se piccolo in se stesso non è rilevato dalla bellezza dell' esecuzione. La scelta può essere sì *meschina* da non poter essere sostenuta da veruna risorsa dell' arte. Tal è quella di certi pittori Olandesi che si sono avviliti ne' più sucidi soggetti di pidocchiosi e d' ubriachi. Frattanto quelle abiezioni si comprano a peso d' oro. Che direbbero i Raffaelli e i Pussini, se vedessero questo oltraggio che la ricchezza fa all' arte?

* MESCHITA. *V.* MOSCHEA.

* MESTICA. Nome dato in Toscana alla imprimitura che si dà alle tele o tavole che si debbono dipignere, e che si fa con diverse terre e colori macinati con olio di noce o di lino. Il *Borghini* nomina *mestica* il campo di una tavola. Altrove la chiama un terzo colore, fatto d' altri colori; il *Buonarroti* la indica come un assortimento de' colori. Quindi

« E de' troppi e diversi scodellini
« La mestica assortir dipintoressa ».

V. IMPRIMITURA.

* MESTICHINO dicesi in Toscana un piccolo strumento d' acciaio, fatto a foggia di coltello in ogni parte flessibile, del quale si servono i pittori per portare i colori sopra la tavolozza e quelli mescolare a loro talento.

MESTIERE è ogni arte meccanica e manuale. Anche le arti liberali hanno il loro meccanismo; ma questo loro meccanismo richiede del talento.

Il *mestiere* della pittura non si ristringe al solo maneggio del pennello. Abbraccia ancora il talento di ben disegnare, di aggruppare, di disporre i colori e il chiaroscuro. Chi possiede queste parti del *mestiere* pittorico sarà un buon pittore. Ma non perciò sarà un *artista* d' ingegno.

La bellezza e l' espressione costituiscono l' arte. La bellezza non può sussistere

senza l' espressione. La sola espressione dà la vita; e la bellezza non può esser bella se non è vivente: ella è il prodotto d' un corpo bello, intelligente, e senziente.

All' incontro l' espressione può sussistere senza bellezza. Quindi non può ricusarsi il titolo d' artista ad Alberto Duro, ed al Rembrandt, i quali fecero cose espressive, ma non belle. Raffaello unì l' espressione alla bellezza, ed è il principe dell' arte. E tanti pittori, che posseggono il solo *mestiere* della pittura, sono artigiani buoni e anche eccellenti, ma non artisti.

* METATONE dicesi in architettura lo spazio da uno ad altro dentello. Alcuna volta vien detto *metoca*, e specialmente da *Vitruvio*.

METICO fece in Atene una piazza che portava il suo nome; e lo stesso nome avea un altro edificio dove si teneva tribunale. E qual più grand' onore si può fare ad un artista di merito?

* METOPA. Intervallo quadrato, che nel fregio dorico forma la separazione dei triglifi. Questo pure è un membro degli ornamenti. Diconsi generalmente *metope* gli spazi tra l' uno e l' altro triglifo e i loro capitelli.

* MEZZATINTA. Colore fra il chiaro e lo scuro; mediante il quale il pittore, dopo il sommo scuro ed il mezzo scuro, si va accostando al chiaro per quindi portarsi al sommo chiaro. - *Mezzo-tinto* dicesi dagli Inglesi un genere d' incisione o intaglio in rame a guisa di matita.

* MEZZO RILIEVO. Quella sorta di lavoro di scultura che non contiene alcuna figura interamente tonda, ma solo in parte, rimanendo il restante appiccato al piano, sul quale la figura è scolpita o intagliata. *V.* BASSORILIEVO.

MICHELOZZO Michelozzi scultore e architetto fiorentino fu un artista di merito nel secolo XV. Le opere sue in Firenze sono, il palazzo Riccardi, grandioso palazzo, ma la finestra del primo piano non è a piombo del portone, e il cornicione è troppo greve. La ristaurazione del palazzo Vecchio. Il convento dei Domenicani, il Noviziato di s. Croce, il palazzo Corsi, e altri palazzi a Mugello, a Careggi, a Fiesole: tutte opere ben intese.

MILIZIA. I secoli eroici precederono l' assedio di Troia, e furono il principio della vita sociale nella Grecia, quando gli uomini lasciarono la vita selvaggia.

Ne' tempi eroici si coltivava poco la terra; gli uomini erano più pastori che agricoltori, cioè erano più barbari che colti. Poche capanne in vaste solitudini. I mostri crescevano in pace, e qualche selvaggio era rimasto ancora nell'indipendenza, abusando della sua forza a rubare e ad uccidere. Quindi le gesta de' primi eroi furono di difender la società, distruggendo fiere, e feroci. Apollo uccise il serpente Pitone, Ercole l' idra, Perseo l' orca marina che voleva divorarsi Andromada, Bellorofonte la Chimera, Teseo il minotauro. Le loro armi erano sassi, frecce, dardi, bastoni. Ercole fece le sue forze colla sua terribil clava: egli era un eroe ben selvatico colla sua pelle di lione, colla sua voracità, grossolano, di passioni indomabili, e di un coraggio feroce.

Con questi eroi distruttori di mostri le società rinforzarono sempre più. Ma le città non erano che capanne. Ciascuna capanna conteneva un popolo intero, che avea il suo re, i suoi vecchi o magistrati, e la sua armata era di tutti gli atti alle armi.

Il sentimento di ciascuna società era di viver in pace nel suo seno, e di guardar in cagnesco le altre. Quindi coraggio dell' uno contro le altre. Ciascuna andava contro gli assassini, ed era assassina. Chi non era abitante della sua capanna, era straniero, cioè barbaro, ostile. I trofei del vittorioso erano di portarsi via i buoi e le pecore altrui. Si rubava per terra ugualmente che in mare, e la pirateria era anche eroica. Si rapivano anche donne, e il ratto d' Elena, che volle essere rapita, produsse la confederazione di tutti i regoli greci per distrugger Troia.

Le armi difensive erano 1. L' elmo detto *cyneo*, perchè in origine era di pelle di cane marino. Il metallo più usitato dagli antichi era il rame. La natura abbonda più di ferro, ma l'arte non sapeva ancora lavorarlo. Poi furono di pelle di toro, e poi di rame coperto di pelle pelosa per dar al guerriero un' aria più fiera: e per più fierezza era sormontato di più *cimieri* di crini e di code di cavallo a sventolarsi. L' elmo si attaccava sotto al mento con coregge. Avea anche la visiera.

2. Le *corazze* erano per lo più di rame, alcune a maglia, altre di grossa tela. Su la corazza si metteva un mantello di pelle di lione, o di toro, o d' orso,

o di liopardo. La corazza veniva stretta da una larga cintura guarnita di metallo.

Anche le gambe erano difese da piastre di metallo. Onde un guerriero greco era tutto di rame. Figura sfavorevole alle belle arti. Tutto questo metallo non bastava.

3. Lo *scudo* copriva tutto il corpo. Era di più cuoi bovini coperti di rame. Si maneggiava colla sinistra infilata in una coreggia. Dal mezzo usciva una punta offensiva. Su gli scudi i poeti hanno effigiato quello che hanno voluto.

Le armi offensive erano 1. La *lancia* ben lunga, di legno con punta di rame. Anche l' altra stremità era puntata per conficcarsi in terra quando il guerriero voleva riposarsi.

2. Il *dardo* era una lancia corta che si lanciava in poca distanza. Lanciato il dardo si veniva alla

3. *Spada* o *sciabla* pendente da un bodriere alla coscia sinistra. I Romani l' aveano alla destra, ed era corta. Alla spada si accompagnava il pugnale, o un coltellaccio, che serviva anche per le vittime, e forse anche in tavola.

4. Le *frecce* eran arme degli Arcieri, truppa leggiera. Le frecce erano rinchiuse in un turcasso attaccato alla spalla sinistra. L' arco di corno di caprio, il canaletto che riceveva la freccia era di metallo, e la corda di nervo di bue. Si tirava la corda fino alla mammella; perciò le Amazzoni si bruciarono quell' imbarazzo; ma potevano risparmiarsi quell' incomodo coll' alzar la balestra, e tirar la corda all' orecchio, come fu poi praticato per colpire meglio.

5. La *fionda* era nota all' assedio di Troia, ma vi si fece più uso delle pure mani a tirar sassi; e fin il Re de' Re faceva a sassate.

6. *Clave* di metallo. Tutte le armi de' Capitani greci erano ornate di cisellature.

Nella guerra di Troia non si parla di cavalleria. I cavalli non erano che per i carri. Il carro era montato da due guerrieri, uno per guidare, l' altro per combattere, e talvolta si davano l' alternativa. Vi si entrava per di dietro; il davanti era tondo con riparo fin all' appoggio. Era senza sedile, onde vi si combatteva in piedi. Questi carri erano carichi di ornamenti, e aveano anche delle tende per il sole. Alcuni erano tirati da 4 cavalli di fronte.

Ne' tempi eroici non v' era tattica: tanto meglio per gli artisti. Omero fa cenno

della Falangè, tanto famosa poi presso i Macedoni: dice il Poeta che le lance erano sostenute dalle lance, gli scudi dagli scudi, gli elmi dagli elmi, gli uomini dagli uomini.

Prima di venir al combattimento, i soldati mangiavano; sul punto di combattere oravano, e i preti consacravano, e coronati di alloro marciavano con una torcia in mano alla testa dell'esercito. I generali arringavano, combattevano i primi, e spesso si staccavano, e si sfidavano a singolar tenzone, e prima di cominciar il duello faceva ciascuno un lungo panegirico della sua prosapia illustre e del suo valore, ingiuriandosi l'un l'altro. Lo stesso fanno i selvaggi.

Gli Eroi greci incrudelivano su i morti, e intorno a un morto si faceva combattimento fiero tra gli amici per sottrarlo, e tra' nemici per straziarlo, e darlo a' cani.

Gli assedi ne' tempi eroici consistevano in devastare il contorno d'una città, e in bloccarla. Gli assedianti si muravano il loro campo, onde incontro alla città assediata era una nuova città assediante. Le tende erano case di legno coperte di stoppia. Perciò gli assedi erano lunghi, i combattimenti si riducevano a sortite; e quello di Troia chi sa quanto avrebbe durato oltre i 10 anni, se Epeo non avesse inventato quel cavallo, che piena la pancia di guerrieri fu introdotto in Troia, o che non fosse che una macchina a testa di cavallo per batter le mura, come poi furono gli *arieti*, cioè travi armati con punta di metallo in forma di testa di montone. Gli assedi di que' tempi e dei tempi posteri erano meno strepitosi de' nostri, ma più micidiali. Erano lunghi, perchè la sorte degli assediati er[illegible]rte, o schiavitù. I d[illegible]ori giungevano a n[illegible]rsi de' loro cadaveri, le madri si divoravano i loro bambini. Le fortificazioni erano mura alte e grosse con torri e con fossi. I difensori gettavano giù quel che potevano, fin acqua e olio bollente. Gli assedianti impiegavano le loro macchine, zappavano il terreno coperti sotto specie di garitte: montavano alla scalata facendo co' loro scudi una *testuggine*: costruivano torri mobili da pareggiar le mura, per gettarvi ponti di comunicazione.

Gli *Araldi* per le convenzioni non erano trombetti, ma persone inviolabili e sacre e cerimoniose. Cerimoniosi erano altresì i generali

in consacrar vittime, in libar vino e sgocciolarlo sul fuoco acceso sull' ara.

Se il Cavallo di Troia non fu che una macchina, le altre macchine militari dei secoli posteriori non furono che *arieti*, *baliste*, e *catapulte*; e le altre arme furono presso a poco le stesse; ma ben diversa si è fatta poi l' arte di combattere, cioè la grand' arte di distruggersi per capricci.

Aquilifero. Alfiere. L' insegna de' Romani era un'Aquila. L' alfiere portava in testa una pelle di lione che gli scendeva per le spalle, e vestiva maglia di metallo.

Arciere vestito anche di maglia, avea stivalata la gamba sinistra, che metteva avanti per tirare con più forza.

Ariete trave armato d' un enorme martello di metallo a forma di testa di montone, sospeso da corde su di un cavalletto, o sopra un carro mobile. Posto così in bilico, i soldati lo tiravano, e lo lasciavano andare a batter nel muro della città assediata. Si tratteggiava anche con girelle. Chi faceva giuocare questa terribil macchina stava al coperto in una garitta di legno coperta di pelli scorticate di fresco, intonacate di creta.

Ascia si usò per lungo tempo alla distruzione.

Asta picca lunga armata di ferro.

Balista macchina per lanciar da lontano tratti pesanti, e talvolta armati di fuochi. Specie di balestra con arganetto per tendere la corda dell' arco di metallo, e scoccar poi tratti in grande distanza. Questa macchina alle volte sopra un cavalletto a 4 ruote. Ne durò l' uso fino all' invenzione dell' artiglieria.

Campo. I Romani appresero da Pirro l' arte di accampare. Se il campo avea da durar poco, due linee dell' armata restavano in ordine di battaglia, e la terza scavava un fosso 5 piedi largo, e 3 profondo: la terra scavata formava una specie d' argine che si copriva di zolle, e si fortificava di palizzate. Ma se l' accampamento aveva da durare per qualche tempo, diveniva una fortezza con mura di terra coperta di fascine e di zolle, con un fosso largo 12 piedi, e profondo a proporzione, fiancheggiato da torri ogni 80 piedi guarnite di parapetti e di merli. Tutti i soldati erano obbligati a questo lavoro senza lasciar le armi. Alla testa del campo s' innalzava la tenda del Generale nel mezzo d' una piazza quadrata: all' altro lato era l'alloggiamento del Questore colla cassa militare. I

quartieri erano ripartiti in cinque strade dritte e larghe 50 piedi, la quinta intersecava ad angoli retti le altre quattro. Tutti vi alloggiavano agiatamente: due fanti aveano 10 piedi di spazio; la cavalleria 100 in quadro per ogni turma di 30 cavalli. La forma del campo era per lo più in quadrato, con una porta a ciascuna faccia; se ne usarono poi d' altre forme. Cura del Generale era che il campo fosse provvisto di legna e d' acqua, e in mancanza di fiume, vi si scavavano pozzi.

Calceamenti, placche di cuoio ferrato per i piedi, per le gambe, per le ginocchia, e per le cosce, legate con istrisce di cuoio. Gli Alfieri par che andassero a gambe nude.

Carri armati d' ogni banda di falci, con una gran punta di ferro al timone, tirati da cavalli coperti di ferro, furono in uso presso i Persiani, e disusati, perchè sbigottiti i cavalli si rivoltavano in danno proprio.

Catapulta, macchina per lanciar pietre enormi fin di 300 libbre lungi un quarto di miglio: questa specie di *bombarda* ha durato anche qualche tempo dopo l' uso dell' artiglieria. Consisteva in un cucchiarone, il cui manico era impegnato in una matassa di corde, che lo tenevano perpendicolare fortemente attaccato contro il pezzo traverso dove avea da battere. Quando si voleva lanciare, si abbassava a forza d' argano il cucchiarone, finchè s' incastrasse nella molla che dovea contenerlo. Si metteva la pietra nella cucchiaia, e con un colpo di martello su la molla, sgrillava il cucchiarone, e battendo con violenza su la traversa che avea un cuscinetto pieno di paglia, la pietra se n' andava parabolicamente con fracasso. Si lanciavano anche palle di piombo e dardi. Vi erano anche catapulte di campagna su carretti.

Cavalleria. Presso alcuni popoli il cavaliere portava due cavalli, e saltava dall' uno all' altro. I Romani usavano cavalli bardati, *cataphracti*, coperti di più pezzi di cuoi la fronte e il petto, e con valdrappa di pelle, senza sella, e senza staffe. Aveano anche i *dragoni* che combattevano a piedi e a cavallo, e cavalleria leggiera di arcieri e di astati come la fanteria. L'arma particolare della cavalleria era una mazza corta con una gran palla di metallo in punta. La sua insegna era il *labarum* cioè una picca con bandieretta

con un' aquila e con un drago: l' insegna della cavalleria differiva da quella dell' infanteria nel color turchino e nelle banderuole. La Cavalleria greca avea stendardi grandi colle immagini de' numi, e co' nomi e titoli de' generali.

Clamide mantello che si attaccava alla spalla sinistra con un' aggrappa.

Corazza, *lorica*, composta d' un corsè diviso in due pezzi, uno pel davanti, l' altro pel di dietro, uniti insieme con aggrappe. Vi si aggiustava un collarino per difender il petto e le spalle. I capi aveano corazze di metallo cisellate. Pendenti dalla corazza erano i lambrechini come falbalà, e poi la *giubba*, un gonnellino simile a quello de' lacchè.

Elefanti. Gli Asiastici, gli Africani, e poi i Greci, e poi i Romani portavano Elefanti carichi di torri con soldati. I loro denti erano ferrati, e la proposcide armata di spada o di falce. Anche queste bestiacce si addestravano alla distruzione.

Frombolieri che tiravano la fionda, erano vestiti di tonica senza maniche, portavano il piccolo scudo *pelta*, l' elmo, e un solo stivaletto alla sinistra.

Infanteria. Di tre specie: 1. *Pesantemente* armata di corazza, di scudo, di coltellaccio, di lunga lancia. 2. *Leggiera* senza scudo, senz' elmo, e senza stivaletti, combatteva a tirar frecce, pietre, dardi, e fionde: 3. *Mezzana* vestita come la prima, e tirava dardi, *veruta*. Si distingueva anche in *veterana*, e in *reclute*; queste aveano per arma offensiva il *pilo*, dardo più piccolo.

Insegne non erano note ne' tempi eroici. I Greci vi portavano un ariete in una clamide in cima ad un' asta. I Romani fino a Mario non aveano per insegna che un pugno di fieno, *manipuli*. L' aquila poi divenne la principal insegna delle legioni; alcune inalberavano un lupo, un cignale, un cavallo, un minotauro. Queste figure erano in piatto su d'una lancia, il cui fusto era guarnito di medaglioni. Talvolta in cima v' era l' iscrizione S. P. Q. R., *Senatus Populusque Romanus*. Una mano contornata d' alloro era un' insegna comune ai Greci e ai Romani. La civetta consacrata a Minerva era l' insegna d' Atene, Castore e Polluce de' Lacedemoni.

Lacerna mantello ampio che copriva tutto il soldato romano.

Littori sbirri vestiti da

soldati, ma armati di fasci di verghe e di scuri. Quando aveano a fare qualche esecuzione, slegavano il fascio, sbacchettavano, e con colpi d' ascia mozzavano teste: teste infami quelle che saltavano per ascia; l' esser decollato da una sciabla era onorifico. I Littori nei trionfi andavano a cavallo. Quelli che accompagnavano i Sacerdoti e le Vestali aveano fasci senz' ascie. I fasci, che si accordavano ai trionfanti di prima classe, erano intrecciati d' alloro, erano i mobili più preziosi della famiglia, ma non era permesso decorarsene in pubblico.

L' erudito cachinuerà per queste storpiature delle sue anticaglie. Rivegga il titolo di questo libro, e si scachinni.

MINIATURA. Genere di pittura in piccolo, in cui s' impiegano su la pergamena o su l' avorio colori stemperati nell' acqua di gomma. Si punteggiano solamente le carni, e si dipingono a guazzo i fondi e i panneggiamenti. Si fanno anche delle miniature tutte punteggiate.

Questo genere è stato molto in voga quando la pittura era molto depressa. Si veggono codici antichi ornati di *miniature* più ricche d' oro e di colori vivi, che belle per il disegno: eccettuati alcuni ritratti, il resto è gotico.

Questo piccolo genere è freddo, se è leccato. La vivezza de' colori avrà merito se verrà sostenuta da un buon disegno, e dall' eleganza.

* MINIO. Questo è propriamente un ossido di piombo di color rosso giallastro, e tutt' altro era il minio degli antichi, di cui parlano *Teofrasto* e *Plinio*, e di cui tingevasi nelle feste la faccia di *Giove*, ed anche talvolta il viso de' trionfatori. Quello era probabilmente cinabro. Anche i panni miniati non erano certamente tinti col minio; ma il minio si era pigliato allora per tipo del color rosso, e di rosso ornandosi le iniziali de' codici, benchè quel colore fosse tutt' altro che minio, venne di là il nome trito di miniare, e miniatura.

MINUTO. Ecco là un filosofo barbuto: mettigli la lente addosso, e gli conterai tutti i peli, ogni grinza, ogni poro. Allontanati: dal giusto punto di veduta vi vedrai l' effetto del buon insieme, e spariscono tutte le *minuzie*. Oh il raro talento dell' artista! Questo è imitar la natura.

Ma la prima regola dell' arte è che nella copia di

un oggetto da riguardarsi in giusta distanza, la sua totalità sia abbracciata ad un solo colpo d' occhio. Questo oggetto deve essere visto come a traverso d' un telaio. Se queste leggi, leggi della prospettiva, sono vere, le *minuzie* non si veggono più nella giusta distanza, nè con quel traverso. Dunque l' artista *minuto* ha perduto il suo tempo in vincere la difficoltà con una pazienza che si potrebbe dare per penitenza; il cui risultato sarà un' opera ridicola.

Infatti è ben ridicolo chi pretende conservar l' insieme dal giusto punto di veduta, e pretende anche conservarlo approssimandosi tanto da distinguerne ogni pelo. E quanti saranno allora i punti di veduta? Tanti quanti i punti di distanza.

Il *minuto* non ha luogo che ne' fiori, e in altri piccoli oggetti delicati. Non mai però nella scultura. Merletti e ricami *minutamente* traforati sono minuzie disprezzabili.

Lo scopo dell' arte non è d' incantar l' occhio in puerilità. Per il diletto della vista si ha da toccare il cuore, e si ha da istruire. E ciò non può conseguirsi che col grandioso e coll' espressivo.

* MIRTEO. Nome di colore. Vedesi dagli antichi scrittori toscani collocato tra il nero e il rosso.

MITOLOGIA, o teologia pubblica degli antichi, o storia de' secoli anteriori alla scrittura, cioè favola.

Il racconto de' fatti si altera passando da bocca in bocca, e si riempie di menzogne passando da generazioni in generazioni.

I poeti s' impadronirono di questi racconti corrotti, gli impastarono a loro voglia, e gli infrascarono delle loro fantasie nello svilupparne i dettagli. Questo è quel che si chiama *storia de' tempi eroici*, e che si deve dire *favola*, poichè se v' è qualche fondo di verità, è ben difficil a scoprirsi a traverso a tante menzogne.

Questo ammasso di favole apre agli artisti un campo vasto e fecondo di quel che si chiama *ideale* nelle arti. Gli uomini della storia non sono che uomini. Quelli della *mitologia* sono celesti, o quasi celesti: onde gli artisti nel rappresentarli s' inalzano al sublime, alla *bellezza ideale*.

Gli artisti non hanno da studiar la *mitologia* ne' dizionari che non sono che freddi repertorii. L' hanno da trarre da' poeti antichi, e specialmente da Omero,

dove gli Eroi sono in azione viva. Ovidio ne fa belle descrizioni, ma non infiamma; egli è un poeta grazioso, e potrà fare graziosi artisti; ma il grazioso non è la grazia, nè la grazia è la bellezza.

Il catalogo seguente non è che per la memoria.

Amazzoni donne celebri per il loro valor guerriero. La loro disfatta illustrò il coraggio d'Ercole e di Teseo. Più celebri per la loro verginità sempre rinascente per quanto la perdessero. E più celebri ancora per i loro piaceri amorosi senza veruna degradazione fisica. La loro frisatura era verginale, cioè a *corimbo*, cioè i capelli di dietro annodati con quelli del comignolo. L'altro lor segno verginale è il capezzolo delle mammelle non isviluppato. Elle sole hanno la cintura alla virile, cioè alle reni. Tutte le altre donne l'hanno sotto al seno. Ma anche le Sabine di Polidoro le hanno alle reni, per meglio esprimere il disordine di quelle donne che si dimenarono fra le braccia dei loro rapitori eroici Romani.

Apollo è simbolo del Sole; dunque riscalda, vivifica, guarisce; ma produce ancora fermentazione e putrefazione; *Pythios*, e col calore eccessivo colpisce di peste, e di morbi mortali. Conduce le Muse e le Grazie, suona la lira, e tira d'arco. Gode una gioventù eterna, un'eterna velocità. La velocità è pregevole in fisica e in morale: colla prontezza si fanno cose grandi in poco tempo. Tutti gli Apolli che ci sono rimasti dell'antichità, sono della maggior bellezza ideale, quale più, qual meno. La testa dell'Apollo di Belvedere è più maestosa e imponente che minacciante; la collera non toglie la serenità della fronte; o che ammazzi il serpente Pitone, o che dardeggi i figli di Niobe, è sicuro della vittoria, la disprezza; l'indegnazione è accennata nel naso col gonfiamento delle narici; lo sdegno si scuopre nell'elevazione del labbro inferiore. Ad Apollo convengono vari abbagliamenti leggiadri, e talvolta ricchi. La sua capellatura è a *Crobilo*, cioè i capelli di dietro attaccati alla sommità della testa, sul gusto dei *Corimbi* delle vergini. Ma talvolta Apollo ha i capelli che discendono giù per le spalle: egli e Bacco sono i soli numi con questa capellatura.

Bacco sempre bello, sempre giovine, e sempre allegro. Non è un vero ermafrodito, ma ha dell'ermafrodito, cioè de' tratti maschili e muliebri: egli fu

allevato da donna, e vestito da Venere. Onde pare una vergine travestita; le forme de' suoi membri sono delicate, e morbide come fatte col fiato, senza indicazione di ossa e di muscoli: è un giovinetto che entra nella primavera della vita, e sente il germe della voluttà. Conquistatore dell' Indie gli spunta la barba, è coronato di edera. Viaggiando per ispargere le sue beneficenze, porta addosso una pelle di leopardo, e monta un carro tirato da tigri, o da pantere amanti del vino secondo quell' Oppiano, che per ogni suo cattivo verso ebbe uno scudo d' oro dall' imperator Caracalla amatore del cattivo. Di ghirlande d' edera son le redini per guidar quelle fiere, e di edera è coronato il tirso, ch' è lo scettro o lancia di Bacco.

Centauri. Testa e busto d' uomo tutto il resto cavallo. Nati dal commercio d' Issione con una nuvola effigiata in Giunone? Piuttosto dall' unione di Filiride con Saturno trasformato in cavallo. La parte umana suol esser bella, muscolata, barbuta, colle orecchie che hanno dell' uomo e del cavallesco. La parte cavallina non suol esser troppo ben intesa. Forse i maestri greci lasciavano le bestie ai non maestri. I Centauri di Furietti, di Borghese, d' Ercolano sono i più famosi. La centauressa di Zeusi, che allattava due gemelli, perì nel mare quando Silla la mandò a Roma. Nell' Ercolano ve ne sono due: una con una baccante in groppa; l' altra con una lira e con un cembalo, e con un fanciullo: entrambe graziose e d' una felice semplicità.

Cerere bella, con velo gettato in dietro, coronata di spiche e di foglie, con diadema alto: capelli in disordine per l' afflizione del ratto di sua figlia.

Ciclopi figli della Terra a cuor superbo da muover guerra al Cielo, e perciò fulminati, e perciò giganti con un sol occhio in fronte. Meglio il Polifemo d' Ercolano, che non è un brutto gigante, ma è un uomo di grande statura, di forme virili, e invece d' un occhio solo, ha il vantaggio d' averne tre, due come gli altri uomini, ed uno piccolo nel mezzo della fronte. Meglio, se dietro la testa ne avesse tre altri.

Circe figlia del Sole; dunque bella, capelli elevati a ricci, o a raggi solari, viso brillante d' ardore.

Diana vergine perpetua non ostante che si lasciò deflorare da Endimione: arco, frecce, veste fino alle

ginocchia, carro tirato da cervi: eccettuati i cervi, tutto questo arnese era d'oro, come conviene alla regina della caccia. Svelta, e leggiera. Nelle opere antiche non si vede mai colla mezza luna in testa; nelle moderne sì, e a maraviglia, sul fondamento non degli artisti, ma de' poeti antichi.

Ebe si distingue alla veste rialzata a guisa delle giovani vittimarie, e de' garzoni che servono a tavola.

Ercole da giovinetto è sì bello che fa dubitar del suo sesso. I giovini sono belli finchè rassomigliano alle donne. Nell' età virile spiegate le sue forze erculee contro i mostri e i giganti, è nerboruto, muscoloso, col collo taurino, co' capelli ricci tirati su la fronte: tal è l'Ercole Farnese. Ma le vene e i muscoli raddolciti convengono a questo Eroe purificato delle parti più grossolane, quando si bruciò sul monte Eta. Il Torso di Belvedere è Ercole assunto in Cielo.

Un Eroe se vuole celestiarsi ha più da perdere che d'acquistare: ha da perdere i segni della sua forza, e ritornare bel bello alla sua giovinezza idealmente bella.

Esculapio co' capelli alzati su la fronte come nipote di Giove.

Furie. Gli antichi, fedeli sempre al loro sistema di non rappresentare che bellezze, fecero belle anche le Furie. Ma le loro Furie erano *Eumenidi*, cioè benefattrici. Queste benefattrici per quanto belle e giovani verginelle aveano la testa ornata di serpenti, ed erano armate di serpenti e di torce ardenti. Erano le *vendicatrici* terribili di noi altri uominacci peccatori, e perciò *benefattrici*, e come tali erano rappresentate belle e tremende: tremende per i viziosi, belle per i virtuosi. I nostri virtuosi frattanto le rappresentano della più disgustevole laidezza, vecchie scheletre, giallastre, verdastre, nerastre, mammelle livide, rilasciate, terribilmente orrende. Tanto orrore per la Giustizia che punisce i malfattori! Chi vuol rappresentar bene i malfattori, li faccia *furie* alla moderna, e più che furie femminine farà furii mascolini.

Genio. Gran bel genio è quel giovine alato di Villa Borghese! L'idea umana non sa concepire maggior bellezza.

Giove si trova sempre d'uno sguardo sereno e con un'aria di clemenza. Ma alla clementissima serenità si potrebbe inserire qualche poco di brusco quando scuote l'Olimpo ad un moto dei

sopraccigli, quando fa tremar tutti i numi, quando s' imbestialisce contro quella pettegola di sua moglie, e quando fulmina i mortali. La sua capellatura è sciolta a onde come la giubba del lione.

Giunone occhi grandi, bocca imperiosa, diadema a cresta. La più bella Giunone è nel palazzo Barberini. La più bella testa è nella Villa Lodovisi; testa colossale.

Grazie, sono all' Etrusca quelle di Villa Borghese. Belle sono quelle del palazzo Ruspoli: la loro bellezza non è gaia, ma dolce, e di quella soddisfacente tranquillità, ch'è propria dell' innocenza giovanile, senza ornamenti; una ha i capelli attaccati con una bendella, e le due altre li hanno annodati sul collo.

Marte, da giovane senza barba e senza fierezza, con una bellezza più maschia di quella di Apollo, è rappresentato in villa Lodovisi a sedere con un amorino ai piedi, e nel palazzo Barberini in piccolo sopra una base de' due bei candelabri di marmo.

Medusa la più brutta testa che i moderni sappiano fare. Gli antichi la facevano bella, ma crinita di serpi. La più stimata è quella che tiene in mano Perseo in una statua del palazzo Lanti.

Mercurio giovane, ma di forma men delicata d' Apollo, chioma corta e frisata, e d' una fisonomia di singolar finezza. La *Morte* si è sempre rappresentata in uno scheletro, il quale non è la morte, ma l' effetto della morte. Se la morte è gemella del sonno, e se la morte fu da' Romani chiamata *leto*, e se il morire è *letale*, e se *leto* è vicino a *lieto*, e *letale* a *letizia*, dunque *morte* sia una bella figura impaurata che chiuda gli occhi.

Nettuno non differisce da Giove suo fratello che nella barba crespa, e ne' capelli gettati su la fronte. Ve n' era una bella statua a villa Medici, ora è in Firenze.

Pallade savia. Dunque occhi bassi, testa inclinata, seno coperto, capellatura lunga, contegno grave. Ma in qualche circostanza ella ha d' alzar la testa.

Pane colle orecchie puntute con barba e con piedi caprini, figlio della casta Penelope, innamorato delle ninfe selvatiche.

Parche belle e brutte colle ale.

Plutone rassomigliante a suo fratello Giove, ma terribile.

Proserpina bella, coronata di spighe.

Satiri o *Fauni* meno belli

di Apollo, ma caprigni, colla barba agli orecchi, nei piedi, e con un po' di coda. Assai bello è quello di villa Borghese. Quello di villa Albani se la ride. Quelli di Ercolano si vorrebbero godere una ermafrodità. I Satiri erano ghiotti di ninfe e specialmente delle ermafrodite, ch'erano in abbondanza ne' tempi d'ignoranza.

Sileno Satiro attempato, corpacciuto, ubriacone, ma balio di Bacco.

Stagioni, e Ore: danzano snelle insieme colle Grazie, coronate di palme. Ve ne sono de' bassi rilievi nelle ville Borghese e Albani.

Tritoni uomini marini con capelli e con barba a pinne di pesce: Se ne veggono due teste colossali in villa Albani.

Venere è il modello della bellezza. Occhi piccoli e dolci, palpebra inferiore tirata in su, sguardo tenero e languido, non mai lascivo: ella è il simbolo della voluttà, non della impudenza. Dunque vada sempre nuda. Se talvolta si vuole vestire, si metta due cinti. Giunone prese ad imprestito il famoso cinto per placare suo marito Giove. Quante Veneri, quante Veneri, Medicea, Capitoline, Vaticane, Farnesiane dalle belle chiappe, *callipige ec.* E in quanti modi! nell'uscir dal bagno, accovacciate, volanti su d'un carro tirato da colombi. E quante Veneri *vincitrici* di Giunone e di Pallade per quel famoso pomo della discordia, di Marte, e de' Cesari per le vittorie ch'ella loro accordava! Giulio Cesare, che si faceva discendente d'Enea, ch'era figlio di Venere, eresse un tempio a Venere *Genitrice* armata di lancia e di scudo.

MNESICLE architettò per ordine di Pericle i famosi *Propilei*, cioè i portici magnifici che servivano d'ingresso alla Rocca d'Atene. Tutto l'edificio era di marmo bianco con colonne doriche, fronteggiato da cinque porte. La facciata era decorata di statue equestri isolate.

MOBILI. Il lusso de' mobili fu all'estremo presso gli antichi, specialmente presso gli Asiatici. Un tappeto di Babilonia per coprire un letto o una mensa si arrivava a pagare tremila scudi. Le tappezzerie di Attalo re di Pergamo erano messe in oro, e di tale sontuosità che ne fece eredi i Romani. Ma il gusto dei Romani fu di ammobiliare le loro abitazioni con pitture, e con bassirilievi, e con marmi. La smania per

i marmi fece smaniar Plinio, il quale attribuì la perdita de' costumi al trasporto che Roma prese per i marmi. Ne' bassi tempi invece di marmi le tappezzerie non furono che paglie tessute in stuore. Ora il mobilio è d'una ricchezza in un moto perpetuo di fantasie e di capricci. Non deve essere regolato che dal comodo, e dalla convenienza.

MODA. Le mode di vestire sono sì bizzarre, che nascono spesso e deformano la natura, fino a pervertirla da non riconoscerla più.

I piedi de' cittadini, ristretti nelle scarpe attillate e puntute, non sono più i piedi. Per non imitare questi piedi deformati dalla moda, ha l'artista da ricorrere in campagna ai piedi deformati dalle fatiche?

La natura vuol che le donne sieno madri, e perciò le ha fatte di *anche* slargate, e ha loro dato un vasto *bacino*. Dunque s'incassino e si comprimano quanto più è possibile in un busto d'ossi e di ferri, affinchè crepino di dolori, e l'artista non vegga mai la natura della donna.

Testa alta, petto elevato, piedi in fuori, ginocchi in dentro, mani sostenute, prescrivono i maestri di ballo. Ma i maestri dell'arte fecero le teste leggermente inclinate, perchè la gran madre natura così le fa per aver così disposte le vertebre. Sollevar il petto, è un forzare la respirazione. Torcer piedi e braccia e mani, è un guastarne tutta la musculatura, e i pugni non tondeggiano più. E che altro è a guisa de' Giganti pugnar contro gli Dei, se non se ripugnare alla natura?

La situazione più comoda di ciascuna parte nelle differenti posizioni del corpo è la situazione la più naturale. Dunque è la più graziosa; la vera grazia non può essere che nella sola naturalezza.

La natura è una, una è la verità, una è la ragione, il comodo è uno: e le *mode* tanto moltissime quanto le follie. Queste follie, che storpiano e incachetichiscono e incarogniscono gli affettati, infettano anche gli artisti.

Niente di più difficile per l'artista quanto il distinguere il naturale dall'artificiale. Bisogna che ricorra alle sculture greche, se non vuol aborti per modelli. Bisogna ch'egli rinunzi al suo secolo, e a tutta la sua bella Europa, e a tutte le farfallaggini delle *mode*, se vuol far cosa che piaccia sempre e a tutti. La *moda* è effimera. L'artista ha a dire

a se stesso come Zeusi, *Io lavoro per l' eternità*: si avrebbe d' aggiungere, e per *chiunque ha occhi*, ma che abbia imparato a farne buon uso.

* MODANATURA dicesi qualunque rialzo, qualunque parte prominente, quadrata o rotonda, retta o curva, che sorte da un piano, che serve di ornamento d' architettura, e che riunita con altre parti, forma le cornici, le imposte, le basi delle colonne, i pilastri.

MODELLARE in creta ben lavata, ben purgata, e bene stemprata. Si stempra e s' impasta ancora più quando si maneggia colle dita per farle prendere quella figura che le si destina.

I *modelli* delle figure grandi, che hanno da essere gettate in bronzo, si fanno di gesso.

Per *modellare* in cera, ad ogni libbra vi si mescola mezza libbra di colofonia o di trementina, fondendo tutto con olio d' oliva; e per darle un color grato vi si aggiunge un po' di minio.

Colla cera bianca si fanno de' bassi rilievi a guisa di cammei col fondo di ardesia, o di ebano. Piccoli lavori, piccolo merito.

Quanto sia utile a' pittori il saper *modellare*, ognun lo vede. Possono disporre a lor talento de' loro modelletti, metterli in aria fra le nuvole, dove i viventi non possono stare, e situarli fra molti altri, come più loro aggrada, secondo richiede il soggetto. Gli scultori preferiscono i *modelli* di terra; i pittori dovrebbero preferir la cera che si può riammollire per cambiarne le parti, e i movimenti: la terra poi non può più maneggiarsi quando è seccata.

MODELLO di uomo o di donna nuda ad oggetto di studiar la natura vivente, di render l' occhio giusto, e di avvezzar la mano per eseguire fedelmente quel che l' occhio ha ben veduto nelle differenti forme, e nei diversi moti.

Nelle accademie si sceglie un bel modello, ma è sempre quello. Dunque i signori accademici non vogliono dare agli studenti che l' idea d' una sola natura. E pure ognun sa che la natura è varia secondo i vari individui. Dunque se non si vuole che l'artista riesca ammanierato, studi quanti più *modelli* può. Come si può far un' opera di più figure, se non si è studiato che un solo *modello*? È ben ridicolo che lo stesso facchino abbia da far il Giove, il Ganimede, l' Apollo, il Marte, il Saturno; e che una stessa donna abbia a trasformarsi in Venere, in

Giunone, in Tisifone! Zeusi riuniva tutte le belle del paese per fare una bella.

Lo studio del *modello*, cioè di molti *modelli vivi*, è uno studio preliminare per giungere alla bellezza ideale, che risiede nelle scelte sculture dell' antichità.

Giova perciò mettere i *modelli* viventi nelle attitudini delle belle statue greche, e farne poi il confronto.

* MODIGLIONE. Specie di piccola mensola rovesciata, di varie forme, che si pone sotto le cornici ioniche, corintie e composite, più o meno ornata, secondo la convenienza. Dicesi anche *mutilo*.

* MODULO. Misura, sulla quale si regolano e si misurano tutti gli ordini d' architettura, e si cava dalla grossezza della colonna, misurata nel vivo dell' imoscapo, tutta da piede. Questa base serve pure di misura e grandezza determinata per regolare le proporzioni delle colonne dei cornicioni e di tutte le altre parti simmetriche della decorazione e della distribuzione dell' edifizio. Si piglia d' ordinario il semidiametro della colonna, che si divide in minuti, e parti di minuti. Il *Vignola* lo divide in 12 per gli ordini toscano e dorico, per gli altri tre in 18; altri lo dividono in 30 -- *Modulo* si dice ancora l' ampiezza diversa delle medaglie, e quindi dicesi il modulo *massimo*, *minimo*, ec.

* MOLO. Grande muraglia, d' ordinario di grosse pietre in forma di diga, che si fabbrica innanzi ad un porto per tenere riparati i vascelli dall' impeto delle onde. Il *Millin* ha confuso *molo* con *mole*, ed ha nominato molo il sepolcro di *Adriano*.

MONOCRONO d' un solo colore, come è il chiaroscuro, la stampa. Così cominciò la pittura.

Dove manca una cosa, supplisca l' altra. Qui manca l' incanto del colorito; supplisca dunque l' esattezza del disegno, dell' espressione, l' eleganza, la grazia, e ogni altro pregio dell' arte. Chi non riesce nel colorito, non colorisca, faccia chiaroscuri. Così si rese famoso Polidoro, uno dei buoni discepoli di Raffaello.

* MONOLITI. Opere formate di una sola pietra.

* MONOPODIO. Tavola sostenuta da un solo piede. Queste tavole erano molto stimate dai Romani, massime se fatte di legni preziosi.

* MONOPTERO. Tempio degli antichi, d' ordinario rotondo, di un' ala sola di colonne, dal che trasse il nome, e senza cella.

MONOTONO d' un solo

tono, uniforme. Dalla uniformità nacque un giorno la noia. Se l' arte è imitatrice della natura, la natura è varia; dunque l' artista sappia variare.

Se un colore predomina in un quadro, si dirà che dà nel rosso, nel giallo ec., sarà *monotono*.

Ma lo splendor eccessivo de' colori, le tinte troppo variate, il lucido esagerato non è saper variare, è un far tumulto, è una confusione che toglie il riposo, e a forza di varietà non si distingue più niente, e si ricade nel *monotono* peggiore del primo.

* MONOTRIGLIFO. Intercolonnio della larghezza di un solo triglifo, e due metope.

MONTI (*Gio. Giacomo*) pittore e architetetto bolognese m. nel 1692. In Modena fece la chiesa di s. Agostino, in Bologna quella del Corpus Domini, e la grandiosa galleria del palazzo Monti. La sua grand' opera fu il porticato, che in Bologna dalla porta *Saragozza* conduce al monte della *Guardia* per due miglia e mezzo. Fu un buon artista.

MONUMENTO è ogni opera per conservar la memoria degli uomini illustri, o di avvenimenti grandi. Da principio i monumenti non furono che mucchi di pietre ammassate nelle campagne. L' industria poi ne fece piramidi, obelischi, colonne, e sculture d' ogni specie. Atene ne avea tanti, che si camminava su la storia. Noi ne siamo ricchissimi, ma nelle chiese, e vi si cammina su *nienti*. Il più magnifico *monumento* fu quello di Temistocle, che ebbe per monumento tutta la Grecia. Non si deve eriger *monumento* se non a chi se lo ha prima eretto da se stesso colle sue opere grandi in beneficio grande del pubblico. Allora il *monumento* sarà più perenne del bronzo, più alto delle piramidi, e braverà i tempi. L' artista in queste rare opere farà campeggiare nella semplicità il carattere dell' eroe, cioè del benefattore. Per gli avvenimenti memorandi i simboli vogliono esser chiari, e intelligibili ad un' occhiata. I *monumenti* debbono essere 1. diretti al ben pubblico, 2. collocati opportunamente, e costruiti secondo le leggi della convenienza.

MORA (*Francesco* de) successore d' Herrera nella fabbrica dell' Escuriale, dove costruì nella villa una chiesa tutta di pietra di taglio semplice e grandiosa. In Madrid egli cresse il palazzo del consiglio, edificio de' più grandi della città.

È suo anche il chiostro di s. Filippo, tutto di granito a due ordini di portici, con fontana in mezzo.

MORA (*Gio. Gomez*) edificò in Alcalà la chiesa, e il collegio de' Gesuiti, tutto grande e proporzionato. La facciata della chiesa è di granito a due ordini, uno di pilastri, l'altro di colonne doriche. La piazza maggiore di Madrid fu anche diretta da questo artista, ma non ha altro pregio che l'ampiezza e l'uguaglianza delle fabbriche. E di suo disegno è la casa reale detta la *panaderia*, e il convento degli Agostiniani Scalzi.

MORBIDO. Chi dice *morbido*, dice dolce, gradevole. La *morbidezza* nella pittura, nella scultura, e nell'incisione, è un mezzo per esprimer la grazia, e anche la bellezza. Questo è tutto merito della mano, cioè dell'esecuzione.

Il troppo fuso e vaporoso è l'eccesso del *morbido*. Il molle e l'indeciso è un altro difetto. Il difetto contrario alla *morbidezza* è il leccato, il liscio, il lucente. Il Caracci e il Correggio sono stati *morbidi*, come anche il Fiammingo e il Bernini. Se gli antichi e Raffaello non si veggon *morbidi*, si veggono sublimi. Chi conosce il sublime, non pensa a *morbidezze*.

MORMANDO (*Gio. Francesco*) n. nel 1455, m. nel 1552 architetto Fiorentino, edificò in Napoli la chiesa di s. Severino, la chiesetta della Stella, il palazzo dei Principi della Rocca, e quello di Cantalupo a Posilipo. Tutte opere sode. Egli avea studiata l'architettura sotto l'Alberti, e ne' migliori monumenti di Roma. Fu da Ferdinando il Cattolico chiamato in Ispagna, dove non fece che cantare e suonare il liuto.

* MORSE. Pietre, o pezzi di muro sportanti in fuori da una muraglia, alla quale altra dee congiugnersi, acciocchè servano di legamento, e di più forte appiccamento dell'uno coll'altro muro.

MOSAICO. Specie di pittura fatta di pietre colorate naturali, o artificiali.

Che Mosè ne sia stato l'inventore, lo crederà qualche sprepuziato. Anche le mosche potranno pretendere di avervi dato il loro nome; e taluno s'immaginò che alla loro forma si rassomiglia quella de' tassellini che costituiscono il *mosaico*. Si sa di certo, che i Greci lavorarono di *mosaico*, che vicino ad Atene era il colle Museo dove fu sepolto il poeta Museo, e che le nove Muse, ch'erano le rappresentanti di tutte le scienze e le arti, erano sì care ai Greci.

che nè formarono le denominazioni di musei, e di *mosaici*. Silla fu il primo che introdusse il *mosaico* in Roma, e ne fece fare un pavimento a Palestrina. Nelle ruine romane non si sono mai trovati *mosaici* che ne' pavimenti, e Cesare nel suo bagaglio ne faceva trasportare de' pezzi in tutte le sue spedizioni militari. Noi li mettiamo in quadri.

In quadri e in volte furon usati ne' tempi bassi, come tuttora si osserva nelle chiese antiche, e per lo più messi in oro.

Se gl' insigni pittori di Grecia, i Zeusi, gli Apelli avessero posto in *Mosaico* le loro opere, come fa ora Roma, noi goderemmo le loro Pitture, e l' arte non sarebbe stata soggetta alle brutte vicende, e al risorgimento. Si sarebbe conservata sempre immacolata.

Ma i nostri gran *Mosaici* Vaticani non sono che copiacce di copie. Male grande che si può curar con poco. Basta che i più abili artisti se ne facciano direttori. Dovrebbe premere all' artista la maggior durata possibile delle sue opere. Se Tiziano, Caracci, Correggio, si avessero data questa premura, noi ammireremmo ancora tante loro belle produzioni, che più non esistono. Si ha da lavorare per l' eternità, ma bene. Il *mosaico* ben diretto non sarà eterno, che per approssimazione.

È però men difficile far una buona copia che un buon *mosaico*. Dunque si faccian buone copie, e poi altre buone copie, e poi altre, a misura che degradan gli originali, e le copie successive; e si lasciano i *mosaici* per i piedi, cioè per i pavimenti, come li usarono i magnifici Romani.

* MOSCHEE. Tempii, o luoghi d' orazione de' Maomettani. D' ordinario sono grandi sale quadrate o quadrilunghe, rare volte con colonne, molto elevate, spoglie di ornamenti, o al più ornate di motti, o di sentenze dell' Alcorano, scritte il più delle volte elegantemente in caratteri bianchi a chiaroscuro nelle pareti sopra un fondo di bellissimo azzurro. Presso alcune si trovano scuole o altri edifizi, e torri costrutte senza alcuna proporzione, ma però sovente molto elevate e sveltissime, fatte per indicare dall'alto con le grida le ore della preghiera,

MOTO è un attributo essenziale a tutte le opere dell' Arte, che ha per oggetto l'imitazione della natura vivente. Non si può dar vita senza moto. Qualunque produzione dell' arte ha da

comparir viva, e in conseguenza ha d' aver *moto*.

Nella Scultura si dà vita e moto ad una figura ancorchè sia in una situazione tranquilla, se la disposizione generale è giusta ed espressiva, se i piani sono ben messi nell' insieme e nelle parti, se è ben esposta al lume.

In Pittura gli effetti del chiaroscuro, l' estensione de' piani, le varietà de' colori, le risorse innumerabili della prospettiva danno moto e vita a tutte le figure

Gl' Incisori danno vita alle stampe colla varietà e colla flessibilità de' tagli.

Il mezzo più grande e più sicuro di dar la vita ad un'opera, è disporne tutti gli oggetti con giustezza Dunque non isforzi, non opposizioni, non contrasti, non affettazione, non calore: sistemi perfidi. Le sculture di Bernini sono tutte contorte in un fracasso di panni volanti, e a forza di moto non hanno nè moto, nè vita. Questo è con molto non far niente: è il parto della montagna. All' incontro nell' Agrippina sedente, nella Cleopatra sdraiata, nell' Apollo ec. che vita, che moto! Questo è con poco far molto, anzi tutto. Tutto quel che passa la linea del vero è contra senso. Il vero e il bello è nella semplicità.

Il S. Andrea del Domenichino da per tutto è vita e moto, e da per tutto è tranquillità. Il Pussino in quel suo celebre paesaggio mette un uomo inviluppato in un serpente enorme, e il terrore si comunica negli astanti in diversi gradi secondo la loro distanza, e vi si sparge come per eco.

Ciascun artista spiega il suo talento nel *moto* che dà alle sue figure. Michelangelo bisogna che fosse ben fiero, dacchè le sue savie figure non ispiran che fierezza. Correggio ed Albano eran portati per il grazioso. Raffaello seppe con giusto *moto* caratterizzare tutte le azioni dell' uomo, seppe scegliere le attitudini più convenienti, ed espresse con una stupenda verità le passioni più veementi fin alle più tranquille, e tutto con una facilità maravigliosa, sì negli oggetti principali che negli accessori; ne' panneggiamenti, ne' paesaggi, nelle bestie: ciascuna cosa ha d' aver il suo *moto* conveniente a sè e all' argomento.

Per i *moti* che le passioni producono nel corpo, l' Artista non si stanchi mai d' osservar la natura. Se delle persone si battono in una strada, osservi gli effetti della collera; osservi i vari effetti dello spavento,

dell'agitazione, e il contegno de' riguardanti diverso secondo il sesso, l' età, la condizione, l' indole Una regina non si affliggerà come una bottegaia.

Le fanciulle modeste e graziose hanno un' azione più tranquilla che agitata.

I giovani hanno *movimenti* snelli e liberi. Gli attempati han da esser più fermi e più posati. Le vecchie soglion esser audaci e pronte; ma i vecchi lenti e tardi.

Finalmente per il *moto*, per cui i corpi non isbilancino e cadano, vedi *Equilibrio*, *Ponderazione*.

Ma in architettura che cosa è quel che i Francesi chiamano *moto*? Risalti, zigzag, borrominate, veleno per gli occhi.

MUET (*Pietro*) n. 1591 m. 1669, architetto Francese versato nelle matematiche, tradusse e commentò il Vignola e il Palladio, diede un trattato d' architettura, ma nell' esecuzione fu berninesco, e berninesche son le colonne del suo baldacchino nella Chiesa di Valdegrace in Parigi.

* MURARE. Commettere insieme sassi o mattoni colla calcina per fare mura o edifizi. Dicesi spesso il circondare di mura una città, una chiesa, un giardino, un parco, ecc. *Murare a secco* dicesi il murare senza calcina.

MURENA (*Carlo*) n. 1713 m. 1764 architetto Romano intelligente, ma infangato negli abusi dell' architettura romanesca, come si può osservare nella sua ricca cappella Zampai in S. Antonino de' Portoghesi.

MURI di qualunque specie sieno, o di pietrucce quadre, *reticolati*; o di gran pietre irregolari, *incerta*; o di mattoni, o di gran pietre di taglio, l' importanza è 1. che sieno grossi convenientemente, che i materiali sieno ben assettati e concatenati fra loro, e che sieno perfettamente a *piombo*, e innalzando si assottiglino gradatamente di qua e di là, o tutto dalla parte esterna.

* MUSEO. Altre volte era luogo di radunanza d' uomini scienziati; ora si dà questo nome a vaste sale destinate al collocamento di oggetti d' antichità, di belle arti, di storia naturale e d' altre rarità naturali ed artificiali. Si dà ancora questo nome alla raccolta stessa di cose insigni per eccellenza o per rarità. Sono celebri in questo genere il museo Pio-Clementino, il museo R. di Portici, il museo B. di Parigi, il museo Britannico, ecc. Il museo Veronese ed altri, illustrati unitamente

al medesimo da *Maffei*, non sono che musei lapidari, o depositi di antiche iscrizioni. - Ora si costuma altresì di dare il nome di *museo* ad un edificio, in cui si raccolgono, o si dispongono tutti gli oggetti relativi alla istruzione scientifica; uno se n' è costrutto di recente con disegno e disposizione assai regolare a Buda in Ungheria; in questi edifizi si comprendono anche le sale ad uso di biblioteca; ed alcuna volta si è dato il nome di museo anche alle biblioteche più doviziose, massime in materia di manoscritti. — Si danno *musei* numismatici, lapidari, sfragistici, diplomatici, ec. — Portano ancora il nome di *musei* le collezioni stampate, come il Pio-Clementino, l' Ercolanese, il Cortonese, il Museo Odescalchi, quello del Collegio Romano, il Brandeburgico, ec. Queste collezioni riescire possono utilissime agli artisti.

MUSTIO costruì a spese di Plinio il *giovane* un tempio di Cerere, sontuoso di colonne, di statue, e di altri ornamenti di marmo.

* MUTULO, o MUTILO. Specie di modiglione della cornice dorica.

NAT

NATURA per gli artisti è tutto quel ch' è visibile. Il visibile è l' oggetto delle loro imitazioni.

Non basta vedere, bisogna studiare quel che si vede. Nell' infanzia dell' arte neppur si dubitava che fosse necessario studiar la *natura*, onde veniva rappresentata come grossolanamente si offriva allo sguardo.

Avanzatasi più l' arte, si conobbe la necessità di studiar la *natura*. Ma il primo modello che si offerì, fu preso per bello: bastò rigettare il deforme. Non si pensava ancora a distinguere la bella *natura* dalla *natura* comune. Questa seconda epoca dell' arte fu lunghissima, e forse non mai rimpiazzata da altra migliore nella maggior parte delle nazioni.

Le arti, così debolmente coltivate per lungo tempo nell'Oriente e nell' Egitto, passarono finalmente in un popolo sensibile, costituito per sentire il bello, per amarlo, e per ricercarlo in tutto: ecco i Greci. Eglino da

principio coltivarono le arti barbaramente, come succede sempre in ogni principio. Le migliorarono poi a quel grado che non fu mai sorpassato dagli Egizi. Ma presto superarono i loro maestri, e divennero i maestri di tutti i secoli venturi e di tutti gl' ingegni più sublimi. Noi siamo, e dobbiamo essere i loro umilissimi discepoli nelle parti capitali dell' arte, cioè nella bellezza delle forme, e nella grandezza dell' espressione.

I Greci conobbero quel che gli Egizi non seppero neppur indovinare: conobbero che la *natura* ha moto ed espressione. Tardaron poco a sentir ch' ella ha bellezza, e che la bellezza fa il carattere della *natura*, così che mancando la bellezza, la *natura* cessa d' esser natura. Onde per loro imitar la natura ed esprimer la bellezza era lo stesso. Perciò anche nelle maggiori perturbazioni della *natura* sofferente eglino evitavano contorcimenti e sforzi che offendessero la decenza; come al cospetto di personaggi augusti ciascuno si sostiene composto per quanti bulicami si senta in corpo. E frattanto molti artisti moderni par che abbiano studiato di mettere in pompa questi difetti abborriti da' Greci.

La *natura* è la prima maestra dell' artista per le forme, per le proporzioni, per l' espressione. Ma dopo ch'egli da scolaro docile ne ha imparate le lezioni, concepisca l'orgoglioso progetto di sorpassarla. Ed egli la sorpasserà col riunire in uno le bellezze che la *natura* non gli offre mai riunite insieme in uno stesso modello.

Anche nel colorito e nel chiaroscuro la *natura* è la prima guida; ma l' artista poi sceglie, e riunisce insieme le bellezze disperse.

La disgrazia dell' artista è d' aver giudici che non conoscono le bellezze ch' egli loro presenta. Avranno qualche piacere, se avranno qualche sensibilità, ma non ne hanno un giudizio motivato. Il volgo vede la *natura*, e non la sa vedere; nè la sa vedere, perchè non' ha imparato a vederla: non s'impara niente senza grande esercizio: quanto più l' occhio è esercitato, e ben esercitato, più sa vedere e più bellezze scuopre. Perciò il pittore vede più dello scultore ne' colori, nelle mezze tinte, ne' riflessi, ne' chiaroscuri: e lo scultore vede più del pittore nelle forme.

Affinchè l' arte si perfezioni, vi vuole una serie di generazioni d' artisti che s'istruiscano successivamente a

veder bene la *natura*. Nel principio eglino non la videro che come il volgo. Poi la videro secca, intirizzita e monotona, alla gotica. Finalmente pervennero a vederla bella.

I nostri Pittori non han potuto vederla bella che nelle statue Greche. Ma i Raffaelli, i Correggi, i Tiziani seppero scegliere bellezze nella *natura* colorita.

* NAVE, o NAVATA. Ordine o numero di portici, o logge, che si dispongono nei templi, o altri edifizi. — Dicesi anche *navata* quello spazio nelle chiese, racchiuso tra il muro ed i pilastri o le colonne, e tra gli ordini di pilastri o delle colonne medesime. Non si può intendere come il *Millin* abbia definito la nave, come la parte più vasta di una chiesa in generale. Il *Borghini*, parlando di chiese, piglia come sinonimi i portici e le *navi*.

* NAUMACHIA. Circo attorniato da portici e da sedili, la cui area si riempiva d' acqua, onde eseguire in essa combattimenti navali ad uso di pubblico spettacolo. Sotto *Augusto* nel bacino della naumachia si fece comparire un grandissimo numero di coccodrilli, fatti venire a grandi spese dal Nilo, ed alcuni Egiziani, addestrati alla caccia di quegli animali, trentasei ne uccisero, il che basta a dare un' idea della superiorità degli antichi in confronto de' moderni in materia di spettacoli. Le *naumachie* d' oggidì non sono che un' ombra di quelle che dagli antichi si costruivano, sovente ancora per alcune occasioni, o circostanze particolari.

NEGLIGENZA è un difetto di attenzione, di studio, di esercizio.

Vi sono degli artisti che eseguiscono nell' istante che concepiscono. E quanti parlano prima d' aver pensato? Pensare dovrebbe essere lo stesso che pesare.

Pria di parlare, le parole mastica.

Gli artisti focosi soglion dare più in *negligenze*. Le loro *negligenze* sono più gravi quanto più importanti sono le parti che non debbono esser *neglette*; e tali sono il disegno, le proporzioni, l' espressione, il colorito, e quanto è più esposto allo sguardo e all' intelligenza dello spettatore.

Il peggio per i *negligenti* è che sempre più *negligenti* si fanno. Chi è *negligente* per temperamento, lo sarà in perpetuo. Dire a bisbetici, siate flemmatici, è dire ad un epilettico, cammina sodo.

Chi è *negligente* per presunzione del suo intelletto esagerato si specchi nelle opere de' gran maestri diligenti diligentissimi.

Molti sono *negligenti* per interesse. Strapazzano il mestiere per far molto in poco tempo, e per guadagnar molto. Costoro dunque sieno artigiani, e non mai artisti. L' artigiano non pensa che al lucro. L' Artista non deve aver altro oggetto che la gloria; e per divenir glorioso bisogna esser *diligente*. La gloria attrae necessariamente guadagno, e col disinteresse si sta meglio che coll' avarizia. Guai alla nazione dove tutto è mercantile.

Il trasporto per i piaceri è un' altra causa di *negligenze*. Dopo un Raffaello ogni artista può darsi alla voluttà. Niente di più facile, ma ognuno sia Raffaello, e muoia anche a 36 anni. Ma se gli Artisti vogliono godere il massimo de' piaceri, *lavorino con diligenza*, nè si permettano altre *negligenze* che quelle, che richiede il soggetto stesso, in cui

Le negligenze sue sono artificii.

* NERO. Il più oscuro di tutti i colori, che non riflette i raggi luminosi; ma gli assorbisce. Estremo dei colori opposto al bianco. Il *nero* si prepara d' ordinario col fumo dell' olio di linseme, o della trementina, e con diverse altre materie bruciate in un crogiuolo, come l' avorio, le ossa, i nocciuoli di pesco o di mandorla, il rovere, il carbone di legna, e di alcuni legni in particolare, la carta, ecc. Si fa anche un nero d' asfalto, di grandissimo uso nella pittura, un nero di terra, di scorie, ecc. Il *Borghini* distingueva nove sorta di neri, dai pittori comunemente adoperate. Il *nero di Germania*, del quale si fa uso nelle stampe, è una terra naturale, nerastra o azzurrognola.

* NERO DI FUMMO, NERO D' AVORIO, e simili. Materie coloranti, e nomi al tempo stesso indicanti una specie di tinta, secondo la Crusca, sebbene gli esempi non lo provino. Il *nero* di fummo era il settimo dei colori del *Borghini*, e facevasi *di fummo da una lucerna piena d' olio di linseme derivante, la cui fiamma percuota in un testo, che le sia sopra per riceverlo*. Il *Menzini* pure accenna il *nero di fummo*.

* NERVI. Si è dato alcuna volta questo nome alle incrociature degli archi gotici, ed alle separazioni

ed ornamenti di quelle incrociature; così pure alle parti prominenti delle foglie impiegate negli ornamenti.

NICCHIE. È ben naturale che gli uomini per ripararsi da' temporali si *annicchino*. Ma non è bello di metter belle statue entro *nicchie*: il bello d'una statua ha da vedersi d'ogni intorno. La più grande *nicchia* che mai siasi fatta è quella di Bramante in Belvedere al Vaticano: ma non per *annicchiarvi* statue: è un edificio a forma di *nicchia* che spicca da lungi miglia e miglia.

NICCOLA DA PISA statuario e architetto di grido del secolo XIII. Nella sua patria fece molte fabbriche solide, fra le quali il Campanile degli Agostiniani, ottagono al di fuori, rotondo al di dentro, con una scala a chiocciola, che si vede tutta da fondo in cima. Vi fece anche il Monistero e la Chiesa di S. Michele. In Bologna eresse il Convento e la Chiesa de' Domenicani. In Padova la famosa chiesa del Santo. In Firenze si loda la sua Chiesa di S. Trinita, nuda d'ogni ornato, ma così maestosa per le sue proporzioni che il Buonarroti la chiamava la sua *Dama*. A Viterbo egli architettò non so qual chiesa de' Domenicani. Nel piano di Tagliacozzo eresse una Badia magnifica in memoria della vittoria riportata da Carlo I. d'Angiò sopra Corradino.

* NIELLO. Specie di incisione in metallo; da alcuni dicesi anche di damaschinatura, nella quale, in vece di inserirsi un metallo in un altro, si inseriva nei tagli una pasta nera, creduta da alcuni di argento e di piombo, che pure dicevasi *niello* dal latino *nigellum*. Non sembra il *niello* ben definito nel Vocabolario della Crusca colle parole: *lavoro tratteggiato sull' oro e sull' argento*, perchè si può tratteggiare ed intagliare su que' metalli come sul rame, e non si farebbe per questo un *niello*. Se damaschinate erano le armi di alcuni eroi di *Omero*, come sembra potersi inferire da alcune descrizioni di quel poeta, e se della damaschinatura ha parlato *Erodoto* con una voce greca, che negligentemente è stata tradotta *ferruminatio*; potrebbe credersi che la damaschinatura preparata avesse aperta la strada all' arte dei niellatori, che nell' impero greco fiorì certamente. Quell' arte fiorì grandemente in Italia nei secoli XIV e XV ed aprì certamente la strada all' intaglio in rame, dopo l' introduzione del quale cadde totalmente l' arte del

niello, sebbene diversa affatto dalla intenzione e dallo scopo degli incisori in rame fosse quella de' niellatori, che non miravano a moltiplicare le impronte o le stampe de' loro lavori, se non per loro privato esercizio, e per procurare la maggior perfezione de' loro lavori. Improntare potevansi tuttavia i nielli, e si improntavano alcuna volta in cera, in zolfo, ed anche in carta bagnata, e si tiravano queste ultime col rullo. Da che la sollecitudine degli intelligenti si è particolarmente rivolta alla ricerca delle stampe più antiche, e di quelle che servire possono di monumenti della storia dell' arte, preziosissime divenute sono quelle *prove* dei nielli, e queste pure diconsi *nielli*, o *stampe di nielli*. Una ricca e preziosa collezione di questo genere ha formato in Inghilterra il sig. *Woodburne*; di varie stampe preziosissime di *nielli* ha fatto menzione l' ab. *Zani* negli ultimi suoi volumi dell' *Enciclopedia delle belle arti*. — Il *Borghini* loda sommamente *alcune cose di niello* di *Francesco Francia*; e *Benvenuto Cellini* diceva al suo tempo l'*arte di intagliare di niello quasi del tutto dismessa*.

* NIMBO. Cerchio o disco luminoso, che in alcuni antichi monumenti circonda il capo delle deità. Questa sorta di distintivo e di ornamento fu adottata dai Cristiani, e quindi veggonsi que' cerchi non infrequenti nelle pitture intorno alle teste de' santi. Il *Nicolai* ha scritto una copiosa dissertazione sui *nimbi*.

NIGETTI (*Matteo*) Fiorentino m. 1649 scultore e architetto eseguì gran parte del palazzo Strozzi, e architettò il chiostro degli Angeli, e le chiese de' Teatini e degli Osservanti. Fu da lui eseguita la ricca mole in testa alla chiesa di S. Lorenzo secondo i disegni di D. Giovanni de' Medici, illustre nella guerra e nelle belle arti.

NINIVE fatta edificare da Nino, di figura rettangolare, del circuito di 72 miglia, tutta murata di mura alte 100 piedi, e larghe d'andarvi tre carri di fronte, difesa da 1500 torri, ciascuna alta 200 piedi. Che tutta questa bagattella fosse fatta in 15 giorni, l' Alberti se l' ha bevuta. I creduli fanno professione di creder l' incredibile...

NOBILTA' è un complesso di vitù sublimi. Virtù è beneficenza. Onde *nobile* è chi ha fatto gran bene, senza mai far male. L' onore che si dà a questi nobili è un premio alla loro perpetua

virtù sublime, colla quale hanno onorata l'umanità.

Un artista, che faccia opere insigni, è *nobile*. I suoi figli, che non fanno niente, sono niente.

Se l'artista vuole nobilitarsi, tratti bene la storia, la quale è il genere più nobile, poichè rappresenta le azioni più generose degli uomini grandi.

Gli uomini grandi ce li figuriamo di forme grandi, e di un portamento corrispondente alla loro interna grandiosità. Quindi diciamo *figure nobili* quelle che hanno l'apparenza de' personaggi *nobili*. Anche le donne sono *nobili* e *nobilissime* quando sono benefiche, cioè dotate delle virtù muliebri, quali sono il pudore, la castità, la dolcezza, la grazia, e specialmente quando sono buone madri di famiglia.

Espressione *nobile*, monumento *nobile* ec. non significa che maestoso; e tale è qualunque oggetto che sia grandioso e semplice.

Per avere e per eseguire idee *nobili*, convien osservare quel che v'è di più grandioso nella natura e nell'arte, scegliersi buoni autori, nudrirsi del loro grandioso, e conversare cogli artisti più *nobili*. È più sicuro di trovare in se stesso una sorgente di *nobiltà* chi non si lascia avvilire dalla vanità e dall'orgoglio nè di se nè degli altri.

NORTUMBERLAND (*Conte* di) in una sua villa presso a Londra egli si architettò un palazzo alla greca, con tribune, con calcidiche, e con altre magnificenze di gusto antico. Egli ha una superba raccolta di quadri, tra' quali il famoso quadro di Tiziano della famiglia Cornaro, e i più bei quadri di Roma copiati da Costanzo, dal Mengs, da Battoni ec.

* NODI diconsi nelle torri quegli ornamenti posti al di fuori delle facciate delle medesime, corrispondenti alle impalcature; pigliandosi la similitudine dai nodi della canna. - *Nodo* dicevasi ancora presso i Romani un'acconciatura dei capelli femminili alla foggia de' corimbi. *V.* CORIMBI.

NOTTE. I lumi diversi offron di *notte* occasioni brillanti di far uso del colorito e del chiaroscuro nella maniera più seducente. Ma non si può far nulla senza studio costante, e senza osservazioni precise.

Di *notte* le tinte sono varie secondo il colore de' lumi, da' quali emanano. La nuova Luna all'orizzonte colora gli oggetti d'un tono dorato; e giunta al zenit dà una tinta argentina e viva. All'incontro i fuochi della

terra, anche de' vulcani, sono d'un rosso giallastro. Bravo quell'artista che sa metter questi lumi in contrasto colle tinte turchinette più fresche e più vive dell'astro della *notte*. I quadri delle *notti* debbon esser lavorati la notte. Il lume d'una candela è rossastro di giorno, ed è chiaro e dolce la *notte*. Quando dunque si veggon quadri di questo genere in tinta rossa, si può dire che son lavorati di giorno.

Gli Olandesi e i Fiamminghi si sono distinti molto in questo genere. Incomparabil è Raffaello nella prigione di S. Pietro. Le *notti* di Correggio e di Mengs sono portenti dell'arte.

NOVELLO da S. Lucano architetto napoletano del secolo XV cercò di toglier il gotico alla chiesa di S. Domenico Maggiore. La sua grand'opera fu il palazzo bugnato a punta di diamante per Roberto Sanseverino Principe di Salerno, donato poi ai Gesuiti da Donna Isabella Feltri della Rovere Principessa di Bisignano. I Gesuiti vi costruirono sotto la direzione del loro P. Proveda la Chiesa del *Gesù nuovo*, la più ricca Chiesa di Napoli. Morti i Gesuiti, è ora de' Zoccolanti.

NOZZE. Ne' tempi Omerici lo Sposo comprava la Sposa, e se la conduceva a casa sopra un carro o a piedi con gran corteggio, accompagnata dalla sua *ninfentria*, e lo sposo dal suo *paraninfo*, colle torce accese dalla madre dello sposo, fra canzoni in lode dell'imeneo.

La gala, le ghirlande son cose che ci vanno. L'edera entrava anche negli ornati, in segno di unione.

Le *Nozze* si celebravano con una festa di ballo, e con un banchetto in onor de' Numi che presedevan alle nozze.

La sposa avea una cintura per simbolo di sua verginità, e dovea essere snodata dallo sposo sul letto nuziale.

La sposa prima della celebrazione, sacrificava alle Dee vergini un riccio della sua chioma in segno che rinunziava agli abbellimenti per darsi tutta alle cure domestiche. Per questo sacrificio era destinato l'altare, che si vede nella pittura delle Nozze *Aldobrandine*; dove è anche una patera per ispargerle libazioni su i mobili.

La sposa compariva la prima volta velata avanti lo sposo, il quale le alzava il velo, e le faceva un dono. Un altro dono le faceva dopo il compimento delle nozze.

Quando la sposa si conduceva al letto nuziale, un

amico dello sposo si metteva avanti la porta di casa per tener a dietro le donne che gridando fingevano accorrere per difendere la verginità della sposa.

Presso i Romani la sposa portava un anello di ferro (anche ne' secoli del maggior lusso) al dito anulare, perchè si credeva che da quel dito andasse una vena dritta al cuore.

I Romani aveano tre maniere di contrarre matrimonio. Per uso, per farina, e per compra.

Per *uso* era un ratto concertato in memoria del ratto delle Sabine. Lo sposo con molti amici tutti armati fingeva d'entrar con violenza in casa della sposa, e di strapparla dal seno della madre, e fra schiamazzi portarsela via, ma ella si lasciava rapire riccamente vestita. Un anno di coabitazione in casa dello sposo consacrava la loro unione.

Per *farina* detta *confarreazione*: gli sposi si mangiavano insieme un piatto di polenta o di gnocchi, spargendone sopra le vittime, in presenza di 10 testimoni, che doveano essere pontefici. Alcuni antiquari credono che i soli pontefici sposassero per gnocchi.

Per *compra* gli sposi si davano scambievolmente una moneta di rame.

Nel giorno dello sposalizio lo sposo con un ferro di lancia separava i capelli della sposa: i Romani erano guerrieri. Poi la sposa s'incoronava di verbena, si metteva una tonica semplice con una cintura di lana, che dovea sciogliersi dallo sposo. Di sera la si conduceva a casa dello sposo coperta la testa d'un velo giallo, o rosso per nascondere la sua rubicondia. Era accompagnata da tre ragazzi, uno de' quali portava una face, e cinque altre faci seguivano di corteggio, in cui intervenivano i genitori. Si portava in pompa una conocchia carica di lana col suo fuso, e un ragazzo portava in un vaso coperto gli arnesi donneschi.

La facciata della casa maritale era ornata di festoni. All'ingresso della sposa si ungevan le bandelle con grasso di lupo contro i maleficii. La sposa non avea a toccare la soglia della porta, nè saltarla col piè sinistro; la si menava in braccio alla *Sabina*. Entrata poi le si consegnavan le chiavi, e l'acqua e il fuoco in segno di vita comune; toglier l'acqua e il fuoco era condanna di morte. Banchetto sontuoso con suoni e canti: lo sposo gettava noci ai ragazzi, e buona notte.

NUDO è opera, e la più

bella opera della natura. Le vesti non sono che inviluppi inventati per bisogno o per vanità.

L' artista non farà mai una figura vestita sì bella come una *nuda*. Si applichi dunque principalissimamente al *nudo*, e se ha da far figure vestite, le disegni prima *nude*, e poi le vesta in modo conveniente da coprire sì, ma da far conoscere le forme coperte.

Ma l' *ignudo* è osceno. E più osceno è anche il vestito. L' oscenità è nell' intenzione. Onde vi sono *nudità* innocentissime, come vi sono coperture oscenissime. Le frasi più coperte e raggirate si rendono per prava intenzione più indecenti, che le parole più semplici che indican la cosa com' è. L' anatomia e la fisica ha un linguaggio *nudo* che non offende la modestia; ed è immodesto il frasario coperto dei galanti che non sono sempre galantuomini.

Se l' anatomico maneggia *nudo* il sesso bello, perchè nol maneggerà anche l' artista?

NUOVO. Ogni cosa *nuova* dà qualche incomodo: ha bisogno del tempo che la stagioni. Una *Scultura nuova* acquista col tempo una patina gradevole. Il tempo dà alle pitture un accordo che non aveano sul cavalletto; supposto però che l'artista abbia ben conosciute le sostanze ch' egli vi ha impiegate, e ne abbia preveduti gli effetti: altrimenti s' egli vi ha adoperate tinte, alcune delle quali si estinguono mentre le altre si anneriscono, il tempo distruggerà l' accordo ch' egli vi avea dato.

La voglia di far *novità* è un veleno per le arti e per gli artisti. Per non rassomigliare a veruno de' suoi predecessori, non si rassomiglia più alla natura, che si ha sempre da imitare; si calpesta la verità, e per fare del *nuovo*, non si fa che delle stranezze. Niente di più facile che fare tali *novità*. Chi crede distinguersi con questo *nuovo* sappia che egli è uno sfrontato che, mette alla luce quel che mille volte si è rigettato da' savi.

Ciascun uomo ha il suo carattere particolare, e il suo modo di pensare, di vedere, di sentire, di eseguire, come i tratti del suo viso. Onde se un artista vuol esser buono, sia suo, siegua il suo carattere, ma abbia sempre per oggetto il vero, e sarà *nuovo*, non rassomiglierà a nessun altro. Una bella figura, un' espressione ben sentita, un pensiero di grata semplicità, la verità ben impressa in tutto, ecco un *nuovo* sempre glorioso per l' artista. Ridicolo all' incontro, se per esser *nuovo*, fa stravaganze.

OBELISCHI, Guglie, specie di piramidi quadrangolari, lunghe 9 in 10 volte più della loro grossezza inferiore. I soli Egizii se ne dilettarono, e v' inciafrugliarono quel che loro venne in capo, per lambiccar il capo a' nostri antiquari. I Romani ne trasportarono parecchi per fasto. Ora Roma sola è egiziacamente obeliscata. In mezzo ad uno spiazzo vasto, ne mostrano il centro, e niente altro. Se sono grandi, e tutti di un pezzo, si dice: Oh . . . per la prima volta, e poi niente di più. A quella massa semplice non conviene che un semplice zoccolo semplicissimo, e non mai un piedestallo composto di molti membretti. In Napoli si sono fatte delle Guglie, ma si sono fatte alla *coviella*.

O DI GIOTTO. Un papa manda un suo monsignore in Toscana a prender disegni de' migliori artisti per non so qual ornato del suo s. Pietro. Giotto quando sentì la domanda, prese un foglio di carta, e col pennello vi delineò ad un tratto un O, e lo diede al monsignore. Costui non sapeva che farsene, ma non potendo ottener altro dovette portarlo al papa come una buffoneria. Per un capo d' opera fu quell' O ammirato dal pontefice e da tutta la sua corte, quando si seppe com' era fatto, e quanto era precisamente O, che se ne formò il proverbio *esser più tondo dell' O di Giotto*, per significare un tonto.

Tonto è certo chi trasecola a queste destrezze di mano, come alla *linea* d' Apelle. La destrezza di mano, la giustezza dell' occhio sono certamente pregi dell' artista quando abbia piena la testa della sua arte. Il mestiere è nelle mani, l'arte è nel capo. Il Pussino lavorò il suo gran quadro del diluvio colla mano tremolante.

* OCCHIO. Specie di finestra rotonda o ovata, che si suole porre nelle facciate delle chiese, e nelle parti più alte di quelle, o delle case, o sopra le porte. Alcune volte, e tra gli oltremontani costantemente, dicesi *occhio di bue*.

* OCRA. Terra friabile, morbida al tatto, di colore rosso bruno, o giallastro, che si adopera nella pittura a olio; e che si trova d' ordinario nelle miniere di ferro, non di rame o di piombo, come dice il *Millin*. L' ocra di rame è tutt' altra cosa. Il *Borghini* chiama *ocria* un giallo di terra naturale.

* OCTOSTILO. Serie di

otto colonne separate da intervalli eguali, disposte in linea retta o circolare.

* ODEO, o ODEONE. Edifizio, nel quale i poeti ed i cantori esponevano le produzioni loro al giudizio del pubblico. Quello fondato da *Pericle*, era un portico, ed altro non era forse che una scuola di musica. Alcuni riguardano quell'edifizio come una specie di teatro coperto.

OGGETTO è quanto si espone all'occhio. È anche il fine proposto. Il grande *oggetto* dell'arte è d'istruire col diletto della vista.

Un'azione nobile, grande e virtuosa è un oggetto di istruzione per imitarla.

Un ritratto d'un valentuomo che bell'esempio da imitarsi!

Un paesaggio ben rappresentato ispira gusti semplici e puri per la campagna nudrice delle città.

I siti, le bestie, i vegetabili, gli strumenti, l'anatomia ec. sono *oggetti* d'istruzione per i naturalisti, per i dotti, e per gli artisti.

Magri quegli *oggetti* del solo piacere. Più magri quelli d'un piacere istantaneo.

* OLIVE. Ornamento di architettura, consistente in grani oblonghi, infilati sugli astragali, o sui bastoncelli, o disposti nelle scanalature.

OLOTZOGA (*Gio.* de) architetto Spagnuolo del secolo XVI. È di suo disegno la cattedrale di Huesca, dove era la Moschea di Mislegda. È a tre navi di buona proporzione. La facciata è curiosa; ai lati della porta sono 14 statue maggiori del naturale, e sopra ve ne sono 48 alte un piede, in vari ordini. Su la porta è la Madonna fiancheggiata da altre statue, e con un frontispizio in forma di baldachino d'una sola pietra. E tutto questo per rappresentar al di fuori l'interno del tempio.

OMBRA non è tenebre, nelle quali tutto è nero, e niente si vede: questa nerezza perfetta può impiegarsi in certi sfondi impenetrabili alla luce. L'*ombra* è una privazione della luce immediata, ma le parti *ombrate* rimangono schiarite dalla luce sparsa per l'aria e da' riflessi. Chi passeggia al sole, vede oscure le parti *ombrate*: passeggi all'*ombra*, le vedrà senza oscurità. L'*ombra* dunque è come una nuvola leggiera che toglie sola la luce più risplendente.

Le *ombre* dunque debbono trattarsi d'un tono vago, con masse piatte, e con pochi dettagli degli oggetti che esse velano. Questa è una legge della natura, la

quale non mostra mai nell' *ombra* que' dettagli che si scuoprono al lume vivo.

Le ombre debbon esser varie in ragione della vaghezza delle mezze tinte; e le mezze tinte non debbono essere sorde che in ragione della vivacità de' chiari.

Vi hanno da essere delle *ombre* principali, e delle *ombre* degradate relativamente ai loro siti, e agli oggetti che li circondano. Le più vigorose saranno vicine ai lumi più brillanti, e a quei siti che hanno meno riflessi.

L' andamento delle *ombre* deve seguir quello de' lumi.

La qualità delle *ombre* dipende dall' elevazione del sito donde viene il lume, e dalla prossimità del corpo che le produce: onde sono più forti in un luogo chiuso dove il lume vien dall' alto, come in una chiesa, che in campagna aperta dove sono raddolcite da' riverberi. Le ombre proiette debbono esser più forti di quelle che vanno su i corpi, dove s' illanguidiscono in ragione de' loro colori propri, e de' riflessi. I Veneziani sono ben riusciti nel maneggio delle ombre; per cui han data armonia al colorito. Il Rubens raccomanda di non farvi mai scorrere del bianco.

* OMBRARE dicesi dai pittori fare quel lavoro che essi chiamano ombra, cioè l' applicare colori più o meno oscuri per dare alle loro pitture il dovuto rilievo.

* OMBREGGIARE dicesi in un quadro o in un disegno il collocare le ombre a proposito. Alcuna volta dicesi dai pittori il fare le ombre, alcun' altra anche l' abbozzare.

* ONDA. Membro degli ornamenti d' architettura; lo stesso che gola, che dividesi in dritta e rovescia. *V.* GOLA. -- I contorni di una figura, acciocchè non sieno duri, debbono essere ondeggianti. -- *A onde* diconsi le arme delle famiglie che hanno il campo fatto a similitudine di onde. Il *Borghini* non sapeva intendere come *l' acque, che si credono con quest' onde figurate, si reggessero suso dritte*. Ma che avvi mai in quelle arme di ragionevole?

ONORE è un premio alla virtù costante.

L' *onore* dell' artista è di essere eccellente nell' arte; per riuscirvi eccellente, convien lavorare e studiar sempre. Chi si mette in giro a brigar *onori* perde il tempo e si disonora. Gli *onori* hanno d' andare a trovar l' artista, e se non vengono, non se ne curi: si onori da se stesso colle sue opere.

Se gli onori sono dispensati a valentuomini, le arti fanno gran progressi, come

Non si danno che tre specie di *Ordini*, perchè non si danno che tre maniere di fabbricare, che sono, soda, mezzana, e delicata. A queste tre maniere corrispondono i tre *ordini*. Il *dorico* sodo, semplice: il *ionico* men robusto, e con qualche gentilezza, il *corintio* svelto e adorno. Più in su del corintio, e più in giù del dorico non si vede più grazia.

Il diametro inferiore della colonna riguardo alla sua altezza è ne' tre ordini nel rapporto seguente

Dorico	Ionico	Corintio
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$

Ciascuna di queste colonne esige un cornicione proporzionato: il sostegno più forte deve portare un carico più grosso; onde l'altezza del cornicione rispetto all'altezza della colonna sarà

Dorico	Ionico	Corintio
$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{9}$	$\frac{2}{10}$

Questi rapporti però sono alquanto alterabili secondo le varie circostanze, alle quali deve molto badare l'artista di buon senso. Quanto più le colonne sono fra loro vicine, più sembrano grosse; quanto più sono in alto, meno lunghe compariscono; all'aria aperta, o sopra un fondo oscuro, paiono più sottili. Queste, e molte altre considerazioni locali danno qualche dritto all'architetto d'ingrossare o di diminuire gli *ordini*; ma un tal cangiamento sarà sobrio e giudizioso.

Ciascuno de' tre *ordini* ha da conservar sempre il suo carattere. Un *dorico* colla cornice *corintia*, o un *corintio* col cornicione *dorico*, sarebbe un assurdo. Qual modo di fabbrica rappresenterebbesi allora? Pure di questi assurdi l'architettura moderna non è scarsa.

Gli architetti moderni hanno sognato anche *ordini* nuovi, cioè nuovi spropositi. Alterar i rapporti, cambiar la disposizione de' membri, non è dar un *ordine* nuovo. Metter pennacchi volatili, quadrupedi, arnesi ec. ne' capitelli, e caricar il resto di fogliami, di conchiglie, di stelle, di armi ec. come han fatto alcuni Francesi, sono delirii. Finchè non s'inventa una nuova

maniera di fabbricare, non si può dar *ordine* nuovo. E ancorchè si dasse, sarebbe bello?

Il principal uso degli *ordini* è per l'esterno, e non ne conviene che un solo: il cornicione lo dimostra. Se si han da impiegare nell'interno, la cornice va soppressa, perchè quella indica lo scolo dell'acqua, e al coperto non ha da piovere. In uno stesso piano non si può impiegare che un solo *ordine*, e della stessa grandezza, altrimenti è dissonanza, e difetto di unità. Il più bell'uso che l'architettura possa fare delle colonne, è di metterle isolate, e ben isolate; *peristili*, da girarvi d'ogn'intorno. Quante mosse vi fa lo spettatore, tante scene differenti e belle egli vi gode. *V. Memorie degli Architetti antichi e moderni*.

* ORECCHINI. Ornamento che nell'antichità vedesi sovente applicato alle teste delle divinità. Non per questo si dirà essere questo con il *Buonarroti*, un segno caratteristico delle immagini dei numi, perchè il *Winckelmann* ha trovato gli orecchini, o i fori per riceverli, in altre statue d'uomini e di donne.

* OREFICERIA. Arte di lavorare l'oro, la quale trattata maestrevolmente, come lo fu dal *Cellini* coll'opera e cogli scritti, può riguardarsi come un ramo nobilissimo delle belle arti. Otto modi distingue il *Cellini* di condurre que' lavori; il gioiellare, il lavorare di niello, il lavorare di filo, il lavorare di cesello, il lavorare di cavo, il lavorare d'intaglio, lo stampare nei conii per fare medaglie, monete e sigilli, e il lavorare di grosserie, che sono statue, vasi e simili. Il *Baldinucci* aggiugne l'arte di lavorare di filo di grana, che sembra essere stata ai di lui tempi inventata, e colla quale si facevano bellissime opere.

ORIZZONTE è la linea dove si riunisce il cielo colla terra. Questa linea *orizzontale* riunisce i raggi visuali, e si chiama *punto di vista*.

Questa linea deve essere in prospettiva a livello il più esatto secondo il sito dello spettatore, specialmente nella rappresentanza delle cose immobili, come di case, di paesaggi cc. Ma nei quadri di storia può mettersi un poco abbasso, tanto più se il quadro ha da star in alto, senza però farla uscire dalla scena. L'arte di piacere, e si può sacrificare qualche legge rigorosa da chi sa bene di prospettiva. Il vero può talora non esser verisimile.

ORNAMENTI in architettura debbono nascere dal necessario. Quanto è in rappresentazione deve essere in funzione: questo è per l'uso degli ordini. Più in generale: *non si ha mai da far cosa di cui non si possan rendere buone ragioni*. Le ragioni si debbon dedurre dall'analisi della primitiva architettura. Tutto ha da esser fondato sul vero, o sul verisimile. Gli esempi e le autorità non sono ragioni. Gli accessorii in qualunque opera non saranno mai *ornamenti*, se non convengono al carattere del tutto: vi hanno da far unità e semplicità. Perciò vogliono esser senza folla, e con grand' intervallo fra loro, affinchè l'occhio si riposi, e bel bello li distingua e li goda.

ORNAMENTI. Sobrietà e convenienza. Quanto meno se ne impiegano, più adorneranno, e si lasceranno più godere: quanto più se ne affollano, meno adornano. Affinchè facciano il loro spicco, han bisogno di intervalli lisci e nudi che dieno riposo all'occhio.

Se un soggetto richiede *ornamenti*, li vuol certo convenienti al suo carattere, e li vuole subordinati da non distrarre l'attenzione che richiede tutta per se. Sono accessorii che han da nascere dal soggetto stesso, e gli han da essere necessari, non superflui, nè superbi.

* ORNATO dicesi dal *Baldinucci* lo abbellimento, ed in generale si dice, anche in buona lingua, la scienza degli ornamenti e della loro distribuzione. Lo dimostrano perfino alcuni degli esempi citati dall'accademia della Crusca. Quindi il pubblico *ornato*, le scuole, gli elementi d'*ornato*, ecc.

ORO. I Mida per la sacra fame dell'*oro* perdono ogni gusto. Il Roselli dipinse in *oro* nella cappella Sistina, ed ebbe degli applausi da Sua Santità e dalla sua corte. Il Pinturicchi, o Pietro Perugino dorarono i loro pennelli. E fin Raffaello che avea 20 anni nella sua Teologia fu costretto a permettere che gli angeli e i cherubini spargessero raggi d'*oro* su que' santi teologi. È rimasta ancor la barbarie di dorare alcuni fondi di pitture e di bassi rilievi. Ogni bottegaio sa ammucchiar ricchezze per abbagliare gli sciocchi. La ricchezza non ha da far niente col bello, gli è piuttosto contraria. Quel che nelle belle arti ha da comparir argento, oro, gemme, non ha da esser nè gemme, nè oro, nè argento. E quante volte si ha da ripetere che l'oggetto dell'arte è imitar la natura? Artisti, imitate la

bella natura, e non badate a *oro*: l'*oro* vi verrà dietro.

OROLOGIO negli edifici pubblici si mette per comodo pubblico, e richiede qualche ornamento. La *Torre de' venti* in Atene era un gran bello *orologio*, e insieme bussola. Se ne potrebbero far de' belli. Se tali sieno quelli che ultimamente si sono impiastrati in Roma a s. Pietro Vaticano, lo dica chi ha occhi.

Se vi ha da entrar architettura, è chiaro che debba essere relativa al resto della fabbrica. Qui le colonne isolate sostenenti un bel cupolino con una ventarola in cima, sarebbero d'un bell'effetto.

Anche gli ornamenti di scultura e di pittura vogliono essere corrispondenti e allusivi all'edificio, e all'*orologio*. Ma non si perda di vista il punto di veduta, da dove tali oggetti hanno da guardarsi.

* ORPIMENTO. Solfato di arsenico, o ossido di arsenico solforato, che serve per dipignere a olio. Se ne trova di giallo dorato, di pallido, di giallo rossiccio, di giallo verdastro, e di rosso. Si adopera alcuna volta dai pittori.

* ORTOGRAFIA. Elevazione geometrica della facciata di un edifizio sulla base de' suoi fondamenti. *V.* ALZATO.

* OSSAMI diconsi da *Leon Battista Alberti* le *cantonate*, *pilastrate*, *o colonnate*, o altre cose che si pongono per reggere le travature e gli archi delle volte.

* OSSERVATORIO. Fabbrica molto elevata al di sopra delle abitazioni, ad uso di osservazioni astronomiche e metereologiche. Alcuna volta si fa uso di una torre. — Nella costruzione dell'osservatorio di Parigi non è stato impiegato nè ferro, nè legno, e così dovrebbe farsi in tutti per ottenere la precisione e la sicurezza nelle osservazioni magnetiche.

OSPEDALI. Felice quel paese che ne potesse star senza. La loro miglior forma è quella de' conventi di frati.

* OVOLO, o UOVOLO. Ornamento d'architettura, ordinariamente formato da un quarto di cerchio. *V.* ECHINO.

PADIGLIONE. Arnese fatto di pezzi di panno tagliati a piramide, o a cono, il quale riesce stretto da capo e s' allarga da piedi, con che viene a formare una specie di capanna, o di serraglio, che spesso si usa intorno al letto, appiccandosi al palco, d' onde cala sul letto medesimo. Serve nei campi di guerra per alloggiamento de' soldati, e si sorregge allora sopra uno stile o palo, dal quale partono molte corde, che raccomandate ad alcuni cavicchi ficcati in terra, tengono il padiglione disteso. — *Padiglione* dicesi altresì una sorta di scala a bastoni, che sorgendo dal suolo in forma circolare con grande pianta, si porta al suo termine ristringendosi sempre insensibilmente, tanto che il piede la può salire senza punto disagiarsi. Se ne vede una davanti alla porta di mezzo di s. Pietro di Roma. — In alcuni luoghi si è dato il nome di *padiglione* ad alcuni piccioli edifizi, posti davanti ai palazzi reali e staccati dal corpo dei palazzi medesimi, destinati a stanza delle guardie.

PAESAGGI, imitazioni campestri. Si possono ridurre a tre principali specie.

1. Si possono rappresentare gli aspetti della campagna come realmente sono. Queste *Vedute* sono come i ritratti; non interessano che chi conosce que' siti particolari. Richiedono verità. Diverebbero anche istruttivi, se si adornassero di uomini, di bestie, di abitazioni, di ordigni secondo l' uso di ciascun *paese*. Una collezione ben ordinata di sì fatti *paesaggi* sarebbe curiosa e utile per l' economia, per l' agricoltura, per la storia naturale, e per molti bisogni della vita.

2. Si possono i siti reali abbellire con imitazioni della bella natura. In questi *paesaggi misti* si sono applicati specialmente gli Olandesi, e i Fiamminghi; gente flemmatica e sedentaria, che vive in mezzo a praterie popolate di bestiami e d' ogni sorte di oggetti campestri e acquatici.

3. Tutto ideale. Questo richiede ingegno, e perciò ha prodotto i più bei quadri della natura campestre. Vi sono riusciti gl' Italiani, Tiziano, i Caracci, e il Pussino, e Claudio Lorenese, e il Vernet ec.

Per ben riuscirvi, conviene fare scelta del sito

variato, ma ben legato nelle sue parti, affinchè sparga felici accidenti di lumi e di ombre.

A questo effetto è essenziale lo studio del cielo. Il suo colore azzurro diviene più chiaro quanto più si avvicina alla terra a causa de' vapori frapposti. Al tramontar del sole la luce è gialla o rossigna, e tinge in verdastro.

E le nuvole qual varietà di colori e di forme non hanno secondo la varietà delle ore e de' tempi? L' artista osservi, e scelga.

Le lontananze sono più scure, quanto più carico è il cielo. Le montagne danno grandi effetti, riflessi di luce, ma per rappresentarli, bisogna osservarli bene.

Il gazone composto di erbucce differenti somministra al pittore grande varietà di tinte. La varietà cresce colla varietà de' suoli, de' sassi, delle rocce, e degli alberi diversi, e molto più colla diversità delle fabbriche antiche e moderne, rustiche e signorili, delle ruine, e de' monumenti, frammisti in qua, in là, e intersecati da acque in ruscelli, in fonti, in fiumi, in laghi, in mari con vedute di navi e di scogli.

Le figure degli uomini e delle bestie sono ricchezze de' *paesaggi*; ma se sono maltrattate, imbruttiscono piuttosto che abbellire. Sono però accessorie; onde non debbono distrarre dall'argomento principale: dunque non vogliono esser fatte da altra mano; non accorderebbero, discorderebbero, se fossero troppo grandi, poichè farebbero comparir piccole tutte le altre parti.

Che ciascuna pianta sia rappresentata di forma, di colore, di portamento come richiede la sua specie, e la stagione, ogni principiante nè sarà facilmente persuaso. Ma bisogna osservar molto la natura. Il Tiziano osservò che gli steli degli alberi uscendo dalla terra ne conservano per qualche tempo il colore, e non prendono il proprio che insensibilmente a misura che si allontanano dal suolo.

Il più osservabile è che il *paesaggio* non è che un accessorio della pittura. È il campo di un quadro. I più gran pittori, il Tiziano, il Pussino, il Caracci, il Domenichino, il Mengs ec. han fatto eccellenti *paesaggi* senza esser *paesisti*. E niun gran *paesista* è pittore; non dico grande, ma neppur mediocre. Chi non può esser pittore, sia *paesista*, fruttista, fiorista: è meglio fare qualche cosa che niente.

PALAZZI. Vi si ha da

riunire convenienza, eurittmia, simmetria, solidità. La *convenienza* qui consiste ne' vari gradi di magnificenza secondo la dignità del personaggio, o dell' uso cui è destinato; nella disposizione de' membri principali più o meno spaziosi, liberi, luminosi, di varie forme. L' *eurtmia* richiede una regolarità rispettiva nei membri opposti, portone nel mezzo e tante finestre di qua che di là; il salone posto ordinariamente nel centro sia nella direzione dell' infilata di tutto l' edificio; corrispondenza di porte e di finestre. La *simmetria* vuol proporzione nel tutto insieme, e delle parti fra loro e col tutto; vuole dimensioni e rapporti grandi in un edificio grandioso, e in ragione della sua grandiosità. Della *solidità* è superfluo il dire che sia ben calcolata, ben eseguita per rendere un edificio sontuoso della più lunga durata.

La facciata ha da esprimere il carattere della fabbrica. Un palazzo magnifico richiede facciata magnifica, cioè ripartita in poche parti, ma grandi, e senza tritumi di ornati. Un gran basamento, un gran pian terreno, e un piano nobile, al più due, un gran cornicione. E ordini di architettura? Mi par di no.

Le colonne isolate architravate si riserbino per il vestibolo, e per il cortile. Così si avrà una progressione di ricchezza.

Il gran cortile sarà fiancheggiato da altri cortili per iscuderie, per rimesse, e per cucine. Importa molto che i cortili sieno ariosi e battuti dal sole; perciò le fabbriche sieno meno alte delle esteriori, e si cuoprano a terrazzi ornati di statue, di ringhiere, e di orti pensili, che imbalsamano l'aria, e danno un prospetto ridente all' ingresso, alle finestre interne, e fino alla strada. Napoli nelle strade sue più strette e più scure ha di questi cortili aperti e ameni. *Per le altre parti del palazzo vedi i rispettivi articoli*.

* PALCO. Copertura della fabbrica, di superficie piana, la quale stendendosi sopra il capo degli abitatori dell' edifizio, sostiene il pavimento o solaio della parte superiore. Dicesi anche cielo. Dicesi generalmente *palco* un composto di legnami lavorati commessi e confitti insieme per sostegno del pavimento. Quindi più palchi o ordini di palchi possono avervi in una casa. Dicesi anche *palco* alcuna volta il tramezzo.

* PALESTRA. Edifizio spazioso, capace a contenere molte persone, con molte aperture per introdurre

la luce, adorno di logge all'intorno e praticelli, o, come modernamente diconsi, *tappeti di verdura*. Si praticavano dagli antichi per gli esercizi della lotta, del disco ed altri esercizi ginnastici.

PALIZZATE necessarie per fondamenti ne' luoghi acquosi e palustri. Per farle a dovere convien aver riguardo 1. alle *dimensioni* de' pali, che sieno i pezzi più grossi degli alberi, senza squadratura, colla punta brustolita, o armata di ferro, come la testa: ordinariamente si danno 10 pollici di grossezza a 18 piedi di lunghezza. 2. Alla loro *posizione* in isquadra, a piombo, ma gli esteriori alquanto obliquamente. 3. All'*intervallo* fra loro, che dipende dalla loro grossezza, e ordinariamente è di 3 in 4 piedi. 4. Alla maniera di *batterli*: convien ricorrere alla meccanica. 5. Prima di posar la muratura sopra, convien recidere le teste dei pali, per uguagliarli, e riempiere gl'intervalli con delle scaglie di pietra viva, e spianarvi sopra uno strato di buon carbone ben battuto, o di frammenti di piccole pietre cotte. Si avrà così un buon fondamento.

PALLADIO (*Andrea*) Vicentino n. 1518 m. 1580. Ecco il più grand'architetto da Augusto in qua. Egli studiò l'antico, e l'antico fu il suo modello. La sua patria e tutto lo Stato Veneto è abbellito delle sue architetture. In Vicenza i suoi edifici sono, la Basilica o sia il palazzo della Ragione: edificio gotico da lui saviamente rimodernato. Il palazzo Trissino a Cricoli, il palazzo Tiene, il palazzo Valmarana, e quelli di Barbarano, di Porto, di Chiericati, de' Franceschini, e la famosa Rotonda di Capra sopra un colle. Fece anche una casa per se. E fra tanti altri edifici sparsi per il Vicentino è famoso il Teatro Olimpico sul gusto antico. In Udine il palazzo *del Pubblico*. Alla Malcontenta il palazzo Foscari. In Feltre il palazzo del Pubblico. In Bassano una porta ed arco trionfale. A Maser nel Trevigiano il palazzo Barbaro con un tempio rotondo. A Montagnana il palazzo Pisani. In Padova un bel Casino in borgo S. Croce. Molti e molti altri edifici palladiani sono sparsi per quelle belle provincie. In Venezia poi sono del Palladio, il Monistero della Carità, la chiesa di S. Giorgio Maggiore, la facciata di S. Francesco della Vigna, la chiesa del Redentore ad una sola navata corintia colla facciata, in cui i

frontoni laterali vanno a perdersi in quel di mezzo. Il più bell' ornamento di Venezia sarebbe stato il Ponte di Rialto progettato da questo artista, ma è rimasto soltanto in disegno. L' ingegno del Palladio spiccò anche nella teoria per il suo profondo studio su le antichità. Egli spiegò a Monsiguore Barbaro la vera forma del teatro latino, gli delineò l' antica *voluta ionica*, e le figure di Vitruvio. Illustrò i Commentari di Cesare con erudizione e con 41 tavole. Lavorò anche su Polibio, ma quest'opera è rimasta inedita. Egli apprese fin la tattica antica, e ne fece una pubblica prova con alquanti galeotti in Venezia. Stampò i suoi quattro libri, che fanno un trattato compito di architettura civile. Egli scrisse molto su gli edifici antichi, ma que' disegni andarono in dispersione; ne furono raccolti alcuni pezzi su le Terme da Milord Burlington pubblicati in un volume. Il Palladio tutto su l' antico volle le sue fabbriche tutte di mattoni, osservando che gli antichi edifici di mattoni sono meno ruinati di quelli di pietra viva, per la ragione che i mattoni son più porosi, attraggon meglio la calce, si collegan sì bene fra loro che ne formano tutto un masso. Reggono inoltre agl' incendi, e sono leggieri. Per la *comodità* degli edifici palladiani, è stato detto *esser una delizia abitar in una casa francese incontro ad una del Palladio*. I comodi di adesso eran ignoti allora; ogni secolo ha i suoi usi. Per la bellezza architettonica merita il Palladio d'essere riguardato e studiato. Il suo carattere è semplice e maestoso, conservò agli ordini il loro preciso distintivo, non mai risalti, non capricci, varietà ben intesa nelle forme, eleganza di profili. Ma nelle sue fabbriche veggonsi delscorrezioni. Sì. Alcune sono manifestamente degli esecutori, sono contro i suoi principii. Altre son sue proprie, perchè anch' egli era uomo. Egli studiò più ad imitar l' antico che ad esaminar se l' antico è esente di vizi. Egli non ebbe che un barlume di bello architettonico, nè giunse a veder chiara l' origine della sua professione. Se l' avesse ben conosciuta, non avrebbe usato tanti piedestalli sotto le colonne, colonne di diversa altezza in uno stesso piano, frontespizi alle finestre e alle porte, cornici nell' interno ec. Con tutto ciò egli è il più illustre architetto della moderna età. Con ragione Vicenza gli è

grata, e gli ha eretto un gran monumento per la sontuosa opera di quattro volumi in foglio, in cui Ottavio Bertotti Scamozzi ha raccolto tutti i disegni delle fabbriche del Palladio: opera che fa onore a Vicenza, all' Italia, all' Europa. Quanto il Palladio fu valente artista, altrettanto fu galantuomo, gioviale, rispettoso, discreto, disinteressato, amoroso verso gli operai, buon padre di famiglia. Silla suo figliuolo fu anche architetto.

* PALLIO. Sopravveste, usata da prima dai Greci, poi sotto *Augusto* fatta comune tra i Romani. Si crede che fosse di forma quadrilunga; il *Winckelmann* l' ha supposta rotonda, ed *Ottavio Ferrari* di forma semicircolare. -- Il *pallio* era altresì l' abito de' filosofi.

* PALMA. Simbolo ordinario della vittoria sulle medaglie ed in altri antichi monumenti. Per un eguale principio si è attribuita la *palma* ne' monumenti cristiani ai martiri.

PALMIRA, e BALBEK. Chi vuol vederne le strepitose ruine, può facilmente godersele in que' viaggiatori che ne han dato tante vedute, e forse senza mai averle vedute. In Balbeck vi godrà un tempio rotondo di colonne corintie; un altro gran tempio rettangolo anche di colonne corintie alte 54 piedi, e del diametro più di 6, con ogni specie di sculture eminentissime; v' è altresì un gran palazzo della massima grandiosità, con tre pietre lunghe 183 piedi. Chi va più in là, più stupisce. Istupidisce più in Palmira: vi vede fin cupole sterminate tutte d' un pezzo fra migliaia di calonne. Chi si diletta di architetture risibili vegga *Magoga*, o sia Jeropoli, o sia la città santa, e vi vedrà *Priapi* alti 4 in cinquecento piedi, ma sottili che un uomo poteva abbracciarne uno, e montarvi bravamente fin in cima, ed ivi farvi il nido per sette giorni senza mai dormire in memoria del diluvio d' un certo Deucalione.

* PALMETTE. Ornamenti di scultura in forma di picciole palme, che si intagliano sopra le modanature ed altri ornamenti d' architettura. Le *palmette etrusche* erano un ornamento particolare di quella nazione, adottato in seguito dai Greci.

* PALUDAMENTO. Sopravveste dei capi militari, che portavasi al di sopra della corazza, e si allacciava sulla spalla destra per mezzo di una fibbia. Quella specie di manto divenne distintivo della dignità imperiale, ed allora si ornò d' oro e di porpora, mentre

da prima era semplicemente di lana.

* PAMPINI. Festoni di foglie di vite, o tralci forniti di grappoli d'uva. Servono d'ornamenti di scultura. *Pampinati* dicevansi i vasi ornati in tal modo.

PANNEGGIAMENTO. La bellezza dell'uomo è nel suo corpo, e non ne' suoi abbigliamenti, i quali non gli sono che accessorii, servendogli per bisogno o per ornato. È vero ch' egli ama gli ornati più del bisogno stesso; ma per quanto gli sieno cari fin a sbaragliare le sue sostanze e la sua felicità per procacciarsene dei superflui, e per lo più incomodi e ridicoli, chi però darebbe un suo piede per tutte le stoffe di Lione, e e per tutte le gemme e per gli ori delle Indie? Ma non tutti i corpi si possono sempre effigiar nudi, nè da per tutto nudi. L' abile artista li sa vestire e adornare secondo il bisogno, ma senza occultarne mai le forme principali, sa scegliere le drapperie convenienti, e sa disporle come richiede la convenienza de' vari assunti.

I vestimenti debbono essere adattati al corpo; dunque non capricciosi; debbono coprirlo, non occultarlo; non troppo stretti da costringerlo, nè troppo larghi da imbarazzarlo. I panneggiamenti debbono essere disposti in modo che paiano gettati dalla natura stessa. Per fare ciò si richiede immaginazione, gusto, testa quadra; altrimenti si va al fantastico: il fantastico non può piacere che un istante per la sua novità, e poi disgusta in eterno, come è accaduto al Bernini, al Cortona. Una stoffa deve esser gettata in modo, che se ne vegga tutto il suo andamento, così che presa per una punta par che se ne possa spogliar la figura.

Il getto deve esser determinato dall' azione della figura, e dalle qualità delle vesti. Sono risibili que' getti, ne' quali si scuoprono le dita dell' artista che li ha maneggiati nel suo fantoccio, o anche su la natura vivente ma immobile.

Le pieghe grandi vanno su le parti grandi del corpo, nè vanno tagliate da piccole pieghe subordinate. Se la natura del vestimento esige pieghe piccole, bisogna che queste abbiano poco aggetto, affinchè cedan sempre a quelle che indicano parti principali.

Sieno ampi i panneggiamenti senza pieghe inutili, ma con curvature dove sono le articolazioni. La forma del nudo ha da indicar quella delle pieghe: onde sopra muscoli grandi masse

grandi, e se qualche membro è in iscorcio, lo sieno anche le pieghe che lo cuoprono.

Alle drapperie volanti, che non cuoprono niente, non si dia mai la forma o la grandezza di qualche parte del corpo, vi formerebbero buchi grandi e profondi con pieghe rassomiglianti a qualche membro.

Non pieghe eleganti, ma necessarie per rappresentar bene le parti che cuoprono. Le forme sieno differenti come quelle de' muscoli; dunque nè rotonde, nè quadrate.

Alle parti salienti le pieghe sieno più grandi che a quelle che fuggono; non mai pieghe grandi su d'una parte raccorciata, nè piccole su parte sviluppata.

Su le inflessioni vanno le pieghe profonde. Due pieghe della stessa forma e grandezza non si trovino mai a canto l'una all'altra.

L'aria è la causa generale del moto delle drapperie volanti; non debbono dunque esser tirate come le altre, e spianate dal peso.

Talvolta si lascino scoprire i lembi, per mostrar che le figure non sono vestite d'un semplice sacco. La forma delle parti principali, e il peso dell'aria debbon esser le cause di queste pieghe.

Le pieghe delle vesti hanno da indicare qual era un istante prima l'attitudine della figura. Questa espressione è nella natura, e la natura va studiata continuamente. Anche nella natura è la forma triangolare delle pieghe. Ogni drappo tende a slargarsi ed a stendersi, mentre il suo proprio peso l'obbliga a ripiegarsi sopra se stesso e a stendersi dall'altra parte; il che forma de' triangoli. Si studi la natura viva, e non il *fantoccio* inerte e freddo.

Quando le vesti non cuoprono interamente i membri, li lascino scoperti obliquamente.

I movimenti del corpo e de' suoi membri sono le cause della situazione attuale del panneggiamento, e della formazione delle sue pieghe. Artisti, ecco il fondamento di tutta la teorica de' panneggiamenti. Questo principio è stato eseguito in tutte le parti da Raffaello: il contrario è vizio. Merita spiegazione.

Gli abbigliamenti debbono esser conformi ai moti delle figure che li portano, e al carattere del soggetto che si tratta. Questa è la base dell'espressione de' caratteri e delle passioni, e dell'armonia sì del colorito che della composizione.

E chi può negare che i

vestimenti non contribuiscano all' espressione e al carattere degli uomini? Se ad un ministro di religione si vuol dare un' espressione rispettabile, sarà vestito in maniera che le sue pieghe sieno grandi, nobili, maestose, e mosse da un portamento posato e grave. Le vesti dei vecchi avranno del grossolano per il loro debole movimento. All' incontro i veli e le tocche d' una ninfa mezza coperta sembreranno giuochi di zeffiro, e mostreranno co' loro svolazzi il di lei cammino vivo e leggiero.

L' armonia del colorito dipende dalla scelta de' colori che l' artista dà ai panneggiamenti delle sue figure. Egli ha la libertà di sceglier colori amici, e disporre le pieghe in modo che i lumi e le ombre e i riflessi sieno a dovere. I colori delle vesti però debbono esser convenienti alla qualità delle persone effigiate, al loro sesso, all' età, alle condizioni ec.

Lo stesso è dell' armonia della composizione. I panneggiamenti legano i gruppi, riempiono de' vani, e danno più consistenza ed estensione.

La ricchezza de' drappi e degli ornati, ne' quali ha sfoggiato tanto la scuola veneziana, non ha da far niente colla bellezza de' panneggiamenti. La vanità si addobba, la vera grandezza è semplice: la vera grandezza è l' oggetto dell' artista. Il suo merito è di far Elena bella, non ricca. Meno ornati stranieri avrà un soggetto, sarà più bello. Una bella donna nobilmente vestita d' una stoffa semplice sarà più nobile, che caricata di broccati aurei, di perle e di pietre preziose. Talvolta un Re sostiene la sua maestà colla ricchezza dei suoi inviluppi: il volgo n' è abbagliato; l' artista non volgare esprime la maestà d' un Re colla maestà personale.

Alcuni buoni artisti han peccato nel *costume* di vestir le figure secondo l' uso de' tempi e de' luoghi. Non è difficile l' osservarlo col domandarne agli eruditi. Ma non è poi necessario eseguire tutte le loro stitichezze pedantesche.

Presso gli antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, specialmente nelle statue. Vanno a maraviglia, se sono senza magrezza; lasciano meglio ravvisar le forme del corpo, sono meno imbarazzate e più espressive; ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali e così fredde che paion corde o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò esser uguale; i

loro aggetti, e le loro profondità producenti ombra han da variare armoniosamente; i piani di ciascuna piega non hanno mai da far angolo acuto di ombra o di lume: si distruggerebbe così ogni riposo. Rare sono le sculture antiche di panni non bagnati: se ne veggono due buoni esempi nella Flora e nel Zeuone in Campidoglio, nei quali il panneggiamento è spiegato più in grande, ma con sobrietà. Meno sobri sono in ciò i moderni più accreditati, il Gros, il Rusconi, il Rossi, il Fiammingo. Chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera, e ha fatto scogli. Lo scultore che più di qualunque altro si è avvicinato in tutto alle bellezze antiche, è il Canova: è forse l'unico: veggansi i suoi due mausolei di Papa Ganganelli e di Papa Rezzonico. La nostra moda di vestire specialmente de' maschi è stata sempre sfavorevole all'arte, e lo diviene sempre più. La gran moda d'un giletto corto e stretto, un giustacore che non veste, una crovatta che cuopre collo e mascelle, un vestito in somma incollato su la carne, tutti questi inviluppi par che mostrino il nudo, ma ne occultano ogni bellezza, cioè i vari moti de' muscoli, la finezza delle articolazioni, la fermezza delle ossa in contrasto coi muscoli ondeggianti: ecco una mummia infasciata.

* PANORAMA. Veduta della totalità di un oggetto, o di un complesso di oggetti. Pittura disposta circolarmente sulla parte interna di una rotonda, in mezzo alla quale lo spettatore è posto in luogo elevato, sicchè godere possa di tutti i punti di un paese, o di una scena della natura. È necessaria in questa pittura una grandissima precisione; è pure necessario che lo spettatore isolato non possa avvicinarsi alla pittura se non a tale distanza che distruggere non possa la illusione; che la parte superiore, o il tetto della rotonda sia coperto in modo, che lo spettatore non vegga l'apertura della sommità per la quale entra la luce, e che quella ancora sia velata da una tela bianca finissima; che non si vegga alcuna apertura laterale, ma anzi lo spettatore si trovi collocato in una semi-ombra favorevole alla illusione ottica che si vuole produrre. La parte inferiore del locale medesimo e la dipintura circolare debbono essere similmente velati in modo che non si vegga il suolo, o il pavimento della rotonda, nè il termine degli

oggetti delineati, il che la illusione distruggerebbe. Con questo artifizio si ottiene che lo spettatore si crede trasportato in mezzo ad una vasta pianura, e si pensa di tutta dominarla coll' occhio. Il *panorama* artificiale è fatto ad imitazione de' naturali, che si trovano su di alcune cime elevate e su di alcune torri. Il pittore *Barker* è stato il primo autore di un *panorama* artificiale. Molti se ne sono fatti in appresso di varie città, e si è anche applicato questo metodo alla storia naturale, specialmente alla geologia ed alla descrizione delle montagne. Si è intagliato in rame il *panorama* di alcune città; quello di Milano è stato pubblicato dal *Keller* a Zurigo, e riprodotto dai fratelli *Vallardi*. Sopra una striscia di carta lunga molti piedi, che può essere disposta circolarmente intorno all' osservatore, si veggono delineati esattamente al loro luogo tutti gli oggetti principali che si scuoprono da un luogo elevato; in Milano, per esempio, e nei suoi contorni dall' aguglia centrale posta sulla cupola del Duomo. — Il *Barker* ha introdotto nel *panorama* anche subbietti istorici, e specialmente scene di mare e combattimenti marittimi, ed in una stessa torre ne ha collocati due, l' uno al di sopra dell' altro, sicchè l' occhio, agitato dal terribile spettacolo di una battaglia navale, andava a riposarsi sulla deliziosa veduta dei contorni di Margate. Ma tutti convengono che le scene della natura vivente ed animata non convengono a questa sorta di rappresentazione, che meglio si applica ad oggetti fissi ed immobili, che non ai transitorii.

* PANSTEREORAMA. Si è dato questo nome ai lavori in rilievo, che rappresentano in piccolo città, paesi, montagne, ecc. colle varie elevazioni dei terreni. Si fanno d' ordinario di materie leggere, affine di facilitarne il trasporto, come di legno, e più sovente di sovero, o di cartone.

PANTEON è l' unico tempio che della buona antichità romana siasi in Roma conservato intero, ma non già intatto. Vi vorrebbe un volume per descriver le sue bellezze. Gli artisti lo veggano, l' osservino, lo studino, consultino ancora il *Serlio*, il *Palladio*, lo *Scamozzi*, *Roma delle belle arti*, e altri libri, che ne hanno fatto descrizioni interessanti.

* PANTOGRAFO. Strumento che serve a copiare meccanicamente i contorni di un disegno, o di un quadro di qualunque sorta, ed

a ridurlo in grande e in piccolo. Esso è composto di quattro regoli mobili, uniti insieme sopra quattro perni, che formano tra di essi un parallelogrammo. Alla estremità di uno di que' regoli è collocata una punta che può scorrere tutti i contorni di un quadro, mentre una matita, posta alla estremità di un braccio simile, ne disegna i lineamenti su di una carta nella stessa proporzione, o più in grande, o più in piccolo, secondo che si è disposto il *pantografo*. Questo strumento, del quale si fa autore un Gesuita Svevo, era già pubblicato in Roma nell'anno 1631; e forse fu inventato in Italia, giacchè in Roma fu per la prima volta conosciuto. Si sono fatte in appresso al *pantografo* molte aggiunte, e specialmente in Francia. Il celebre pittore *Benvenuti* ha recentemente proposta una specie di nuovo pantografo, che in Firenze è stato sperimentato e grandemente lodato.

PANTOMINA arte di giudicare dell'interno per mezzo de' moti esterni.

M. Engel dell'Accademia di Berlino ha fatto un trattato col titolo *Idee sul gesto*, per istruzione de' commedianti. Questa istruzione è ben necessaria anche ai pittori e agli scultori. Taglino creano persone prive di parola, e frattanto han da parlare agli spettatori un linguaggio intelligibile. Questo linguaggio è nel gesto. Il gesto ha da esser semplice e naturale, come quello delle persone che parlano e accompagnano il loro discorso con un'azione moderata, e non come i muti, i quali per tutto linguaggio non hanno che movimenti.

Per esprimere le passioni non basta all'artista rappresentare i primi gesti che incontra. La collera d'un savio non è quella d'un uomo volgare. La imitazione, la copia fedele e servile della natura non basta in verun' arte: l'arte ha da migliorar tutto. Un uomo esprimerà la sua passione con verità, ma con parole basse e scorrette; lo scrittore ne deve purgar lo stile: così gesticolerà con rozzezza, e l'artista ne correggerà i gesti. Egli osserverà bensì la natura, ma modificherà le osservazioni fatte, e ne formerà un complesso ideale depurato.

Per quanto sieno vari e complicati i gesti, si possono ridurre ad alcuni principii generali e semplici. E sebbene ciascuno sia a portata di osservarli, giova una qualche teoria.

Il gesto di rispetto verso un personaggio è da per

tutto un ristringimento del corpo. Questo ristringimento è vario secondo le varietà delle nazioni; dove s' inchina il capo, dove si piega il ginocchio, dove si dà di faccia in terra ec. È vario altresì secondo i vari gradi del rispetto, facendosi ora con tutto il corpo, ora col solo capo, ora con una mano inclinata verso terra. Ma sempre è un ristringimento. Non si fa mai dimostrazione di rispetto con elevar la testa, e col farsi più grande.

Il carattere generale delle varie nazioni cagiona varietà di gesti. Questa varietà è modificata dall' età, dal sesso, dalle qualità individuali, e dalle differenti condizioni: ma l' essenza rimane la stessa. L' amore s' esprime sempre coll' unione più o meno forte secondo i gradi dell' amore. Il grado più leggiero è darsi la mano; il bacio è più espressivo, e più espressivo ancora è l' abbracciarsi intimamente.

Su questi tratti generali, essenziali e naturali, si hanno da stabilire i principii della *pantomima*, omettendo tutto quel ch' è personale e locale.

Le differenti modificazioni del corpo si possono ridurre a due specie: *meccaniche*, e *affettuose*.

Le *meccaniche*, come il chiuder le palpebre al sonno, non meritano dettaglio. Quell' attrice per rappresentarsi in agonia mosse leggermente le dita, come fanno i moribondi per pizzicarsi i panni, diede una lezione agli artisti. Eglino non debbono far rappresentazioni orrende, se non nel caso di rappresentare qualche orrendo malvagio, che meriti di soffrire tutti gli orrori della natura. In tutto il resto eglino hanno da abbellire la natura, e rappresentarla ne' mali come ciascun sofferente vorrebbe sentirla.

Le modificazioni *affettuose* che provengono da' nostri affetti, si esercitano in tutti i muscoli del corpo. La parte più eloquente n' è il viso: e del viso le parti più espressive sono gli occhi, le sopracciglia, la fronte, il naso, la bocca. Concorrono poi all'espressione i molti di tutta la testa, del collo, delle mani, delle spalle, de' piedi, i cangiamenti di tutta l' attitudine del corpo.

Dove i muscoli sono più mobili, l' espressione è più facile e più chiara. Quindi l' affetto comparisce più spesso ne' tratti del viso, e specialmente negli occhi: ivi si forma il carattere individuale; di rado nelle altre parti del corpo. Queste si

possono facilmente contenere, ma gli occhi difficilmente. Perciò chi vuol mascherare i suoi affetti, procura di non lasciarsi fissar negli occhi. Chi sa più signoreggiar i suoi muscoli è meno definibile, e meno contraffattibile. Ma come dominare sul suo sangue? Il rossore e il pallore che improvvisamente va al viso non può occultarsi che con bianchetti e con rossetti, impiastri maledetti.

Non solo i moti spontanei formano il linguaggio della *pantomima*, ma anche i moti volontari vi aggiungono ricchezza. Per indicare una cosa sublime, si alzano le mani, gli occhi, e tutto il corpo; per un carattere ostinato, si stringe il pugno, e s' irrigidisce il corpo; per l' innocenza, si finge una lavatina di mani. Gl' Italiani sono i più espressivi in gesti, e i Napoletani sono i più gran gesticolatori: sarebbe interessante un trattatello di *pantomima* scritto da un Napoletano osservatore.

Fra i differenti gesti v' è quello d' una perfetta inazione, non già stupida, ma ben espressiva. Un negligente, un annoiato, starà immobile rilasciatamente; l' orgoglioso rialzatamente; il mansueto pieghevolmente; un pigro, un imbecille inclinatamente e cascante. L' ultimo termine dell' inazione tranquilla è disporsi per entrare in azione.

Il principio dell' azione è rivolgersi verso l' oggetto interessante, e fissarvi occhi, e orecchie, e bocca.

L' andamento dell' uomo sarà libero e rapido, se egli pensa chiaro; lento, se difficilmente; interrotto, se dubbiosamente; irregolare, se tumultuariamente; e più che tumultuario ne' rimorsi della coscienza tormentata dal vizio. Il giuoco delle mani è modificato dall' andamento del corpo. Il corpo cambia come cambiano le idee. Ad una idea fina, la fisonomia prende un' aria di finezza. Per idee fastidiose si fanno gesti di rigetto. Ogni idea insomma, ogni pensiero produce gesti e moti particolari specialmente nel viso, negli occhi, e nei sopraccigli.

Ciascuna passione piacevole o dispiacevole si palesa co' suoi moti particolari.

Il *riso* è vario secondo le sue varie cause, d' allegrezza, di disprezzo, di sdegno, d' ironia, di applauso, di errori, di difetti, di orgoglio, di compiacenza, di contrasti, di sorpresa ec. e secondo ciascuna causa ha la sua espressione propria.

Nell' *ammirazione* la bocca e gli occhi si aprono, i

sopraccigli s'alzano, le braccia si tendono, i tratti del viso restano immobili. Tutto ciò ha vari gradi corrispondenti ai gradi dell'*ammirazione* la più debole alla più sublime, che giunge poi allo *stupore*, e alla *sorpresa*, e a petrificare come la testa di Medusa.

Il *desiderio* produce tante modificazioni, quanti sono i suoi gradi dalla maniera vaga fino alla ferma. Ma l'arte non può coglierne che un istante, e non la successione. La posizione inclinata è il primo tratto generale e comune di tutti i desiderii verso l'oggetto desiderato: tutto il corpo vi si porta avanti. Tutto il contrario accade nell'*avversione*, nella *paura*, nel *terrore*.

Una delle regole generali del moto de' desiderii è, che l'organo destinato a coglier l'oggetto cerca sempre d'avvicinarglisi più di qualunque altro organo: chi ascolta, porta avanti l'orecchio. Così nell'avversione il corpo evita l'oggetto che fa orrore, ma la parte più minacciata è la prima a ritirarsi. La gradazione poi, ch'è dal minimo al massimo desiderio, dal disgusto all'orrore, porta un'indeterminabile gradazione di moti.

La *collera* dà forza a tutte le parti esterne del corpo, ma arma principalmente quelle che sono proprie ad attaccare e a distruggere: infuoca il viso, e mette in moto mani e denti. Se giunge alla *vendetta*, fa impallidire. Imbruttisce l'uomo, e lo fa contrario alla bella natura ch'è l'oggetto dell'artista. Perciò egli deve evitare di rappresentarla, purchè non vi sia obbligato dal soggetto. Ma chi l'obbliga a soggetti brutti?

L'*orgoglio* dà movimenti altieri. L'*invidia* li dà nascosti. Il *sospetto* li dà fuggiaschi. Il *disprezzo* li dà rigettanti. La *venerazione* li dà umili.

L'*amore* illanguidisce la testa piegata da una parte, accosta le palpebre, fa l'occhio dolce verso l'oggetto amato, fa il bocchino, rallenta il respiro, e caccia sospiri. Tutto è languore e timore fin al toccar tremante la veste, un dito, la mano. Più ardito abbraccia. e più ardito stringe e preme il caro bene al suo cuore, e riposa la sua testa nel di lei seno.

La *gratitudine* è fra l'amore e la venerazione. La *speranza* è fra il timore e la gioia.

La *vergogna* varia secondo le circostanze; arresta, mette in fuga, dà moti incerti, fa balbutire, arrossire, impallidire, irrigidire, coprire.

Il *dolore* è una passione attiva che dà tensione ai muscoli, che si sforzano, a discacciar il dolore. Agitazioni, convulsioni fin alla disperazione.

La *malinconia* all' incontro è tutta passiva e rilasciante; e giunta all' ultimo grado all' *abbattimento*, rende immobile, come una madre che tutto in un colpo ha visto tutti i suoi figli fulminati: ecco Niobe di sasso: quando non si pensa che ad una sola cosa, e vi si pensa fortemente, tutto il corpo non può avere che una sola attitudine, l' immobilità.

La *clemenza* diviene visibile, se un' aria di dolcezza si unisce alla grandiosità.

La *compassione* è un composto di dolore e di bontà, e si esprime con guardi teneri, e con inarcamento di braccia.

La *pigrizia* è di que' balordi Signori oziosi

Che non fero altro mai
fin dalle fasce
Che appuntellar co' polsi
le ganasce.

Le passioni forti cagionano moti forti e violenti fino a sfigurare. Ad una collera violenta, si dà in furie. Ma non vi dà l' uomo aggiustato che sa temperarsi, nè si lascia trasportare da' torrenti nè del male, nè del bene. L' artista dunque, amico perpetuo del bello, non degraderà mai i suoi personaggi con espressioni estreme. E se talvolta l' argomento lo esige, non rappresenti che quegli abbietti servili, fatti per essere schiavi degli oggetti esteriori, e incapaci di dominare nel loro proprio interno.

PAOLETTI (*Niccolò Gasparo*) fece in Firenze nel 1773 un miracolo di meccanica. Trasportò tutta sana una volta dipinta dal palazzo di Poggio Imperiale, ed era lunga 12 braccia, e larga più di 6. La imbracò tutta entro e fuori di legname, ne tagliò i muri che la sostenevano, e poggiandolo su d' una travatura, come su d' un carro, la trasportò dove si volle. Il maggior ostacolo in queste imprese è l' opposizione degl' ignoranti che non vogliono che si faccia niente di straordinario.

* PARAPETTO. Muraglia, meno alta d' ordinario della statura dell' uomo, che si fa lungo l' alveo de' fiumi, ai lati dei ponti, ai terrazzi, ai ballatoi, e luoghi simili. Dicesi anche *sponda*.

* PARASCENIO. Spazio situato dietro gli antichi teatri dei Romani, dove gli attori si vestivano e si spogliavano, detto alcuna volta *postscenio*.

* PARAZONIO. Spada greca, assai corta, con alcun ingrossamento alla metà della lama, e la punta

conica; a guisa di un ferro di lancia.

* PARCO. Luogo vasto, annesso a giardini magnifici ad uso di passeggio e di piantagioni, e ad oggetto di variare le situazioni, ed anche di chiudere animali domestici, o selvatici, e di andare alla caccia. Quello spazio è d' ordinario chiuso da mura e da palizzate. Dicesi ancora *Barco*.

* PARODO. Porta maggiore dei teatri greci, che sovente da ciascun lato dell' edifizio conduceva nell' orchestra e sulla scena

* PARTENONE. Appartamento delle donzelle presso i Greci. -- Tempio famoso di *Minerva* nella città di Atene. Ora si trova in Londra una gran parte de' bassi rilievi di quell' edifizio. Esso era d' ordine dorico, della larghezza di 100 piedi greci, 95 di Parigi, e della lunghezza di 226 piedi della prima misura, circa 215 della seconda. Fu degradato dai Cristiani, che ne fecero una chiesa, poi dai Turchi, che lo convertirono in moschea; e fu quasi interamente rovinato nell' assedio d' Atene fatto dai Veneti nell' anno 1687. Lo *Spon* ed il *Wheler* lo videro ancora intero.

PARTI principali dell' arte sono 1. Composizione, 2. Disegno, 3. Chiaroscuro, 4. Colorito, 5. Espressione.

Un artista eccellente in tutte queste cinque parti, non si è ancora visto. Raffaello che è l' imperatore dei pittori, non è stato eccellente nel colorito e nel chiaroscuro come nelle altre tre parti.

È stimabile un artista che non possegga che una sola parte eccellentemente. Tutto il pregio di Paolo Veronese non è che nel colorito, il quale per altro non è la parte primaria.

Delle suddette cinque parti alla scultura mancano due, il colorito e il chiaroscuro. Dunque la pittura è superiore alla scultura. È più difficile esser pittore perfetto che perfetto scultore. Ma se niun pittore è stato eccellente in tutte le cinque parti, e si ha per eccellentissimo chi ne ha possedute tre, merita ugualmente l' eccellenza anche lo scultore che possegga le sue tre. Dunque se questa riflessione è giusta, le due arti non avranno grande disuguaglianza di merito.

PASSAGGIO è un andamento da un effetto ad un altro. Nel disegno il passaggio del muscolo deltoide al bicipite deve esser sensibile per la situazione e per le forme differenti. Il Rubens ha maravigliosamente espresso

il *passaggio* dal dolore al piacere di Maria de' Medici nell' istante che dà alla luce un figlio.

Nel chiaroscuro e nel colorito la natura fa *passaggi* insensibili. L' artista la osservi con attenzione, e la imiti. I Fiamminghi e i Veneziani vi sono riusciti bene.

PASSIONE è qualunque affezione interna, la quale comunica al viso una forma caratteristica. Questa forma è relativa all' alterazione dei muscoli, i quali si gonfiano, si ristringono, s' irritano, si rilasciano secondo la quantità degli umori che ricevono.

Per quanto differenti sieno le *passioni*, si possono tutte riferire a 4 principali, *tranquille*, *piacevoli*, *dispiacevoli*, *violenti*.

Prima di esporne il dettaglio, convien osservare il più gran principio dell' espressione. Questo è negli occhi e ne' sopracciglì. Quivi le *passioni* si caratterizzano in una maniera la più sensibile.

Nelle passioni *tranquille*; il sopracciglio s' alza con dolcezza; ma nelle *feroci* s' inclina con forza. Il sopracciglio ha due sorti di elevazioni; si alza nel mezzo nelle passioni *gradevoli*; e di punta verso la fronte nelle *dolorose*. Nel dolore e nella tristezza si abbassa fin a coprir la pupilla. Nella serenità e ne' tormenti del sopracciglio si leggono i sintomi del diletto e del cordoglio. Lo stesso si può quasi dire de' movimenti della bocca.

1. Nelle *passioni tranquille* le parti del viso restano nel loro stato naturale, nè soffrono alterazione alcuna: tutto deve annunziare la pace interna. Tali sono l' ammirazione, il desiderio, la speranza. Cesare penetrato d' ammirazione nel veder la statua d' Alessandro, apre un poco più l' occhio, vi fissa le pupille, il sopracciglio s' inalza un tantino, la bocca leggermente si apre; ma tutti questi picciolissimi moti non alterano punto la sua fisonomia. La freschezza delle tinte non soffre alterazione, e il chiaroscuro sarà d' un tono temperato.

2. Nelle *passioni piacevoli* tutte le parti del viso si alzano verso il cervello, base dell' immaginazione deliziosa. I moti de' muscoli sono un poco più vivi, le forme del viso più risentite, la fronte leggermente aggrinzata, l' occhio più aperto, la bocca inalza i suoi angoli verso le guance. Così Pigmalione avrà mirata l' opera del suo scalpello. Il colorito deve esser vivo, e il chiaroscuro vi richiede lumi dolci e ombre tenere.

3. Nelle *passioni spiacevoli* tutti i muscoli della faccia s' illanguidiscono nell' inazione. Se v' entra il dolore, è annunziato dal tormento del sopracciglio. Se il dolore va alle lagrime, ecco Eraclito che chiude gli occhi o li abbassa, abbassa il sopracciglio, gonfia le narici, tutti i muscoli, e le vene della fronte, la bocca si piega giù, il labbro inferiore quasi si rovescia, e il superiore si preme.

4. Le *passioni violenti* e terribili tirannizzano i muscoli, e li abbassano. Achille in collera ingrossa le ciglia, getta fuoco dagli occhi, aggrinza il naso, sbuffa; muscoli, tendini, vene, narici, labbra, tutto gli si gonfia, gli si contrae, gli si comprime, gli si contratta. Gli sono ugualmente in contrasto le tinte: la parte superiore del viso è infiammata, l' inferiore è livida, quella di mezzo è rossastra. Dunque sia forte il colorito, fiere sieno le ombre per fare più risaltare le parti della testa, le ossa, e i muscoli principali.

Cinque mezzi essenziali corrono all' espressione di una testa. 1. Il bello insieme, 2. i diversi tratti che la passione imprime nel viso, 3. le varietà de' toni che vi cagiona, 4. le gradazioni de' lumi e delle ombre corrispondenti alle diverse passioni, 5. la convenienza de' tocchi secondo i differenti gradi delle passioni. La scultura al color locale supplisce coll' aggetto reale e colla fierezza del tocco.. V' è quadro che dipinga un'espressione vivamente più che il marmo di Laocoonte?

Ciascuna passione principale ha le sue gradazioni; e ciascuna gradazione esige il suo trattamento particolare.

Queste gradazioni, o sieno rami e ramuscelli delle passioni principali, debbono formare il principale studio dell' artista. A questo effetto egli osserverà quanto han saputo far di meglio gli antichi e i moderni. Consulti specialmente il suo specchio, e osservi in tali e tali espressioni come i muscoli, i tratti, le tinte, gli accidenti caratterizzano il suo stato interno. Il modello di sè stesso gl' insegnerà più che cento freddi modelli delle Accademie. Molti abili artisti ne hanno fatto uso. Ma per toccare gli spettatori, bisogna che l' artista sia il primo ad esser toccato.

Non trascuri di delineare nel suo taccuino i diversi caratteri che la natura gli presenta in mille occasioni. Diffidi della sua memoria, registri quanto osserva di considerabile, e ne faccia

uso nelle occasioni. Si presenti le cose assenti come gli fossero sotto gli occhi. Nè si dimentichi mai che tutti i movimenti terribili o gradevoli, violenti o leggieri debbono esser sempre naturali, e sempre confacenti all'età, al sesso, e alla dignità delle persone.

Ma tema di non cadere nel vizio delle *smorfie*, le quali non sono che esagerazioni ammanierate. Si ricordi ch'egli è imitatore non della natura, ma della bella natura. Dunque conservi sempre il bello anche nelle passioni più deformanti. Si ricordi che con poco egli ha da far gran cose. Dunque nè sforzi, nè contorsioni sforzate. Egli indebolirebbe il carattere d'una passione forte, se raddolcisse i tratti e le tinte dove i muscoli sono contratti. Ma dove l'azione è meno viva, tocchi leggermente i dettagli e gli accidenti del lume, affinchè le parti non sieno tanto risentite. Quindi risulterà energia senza durezza, carattère senza maniera, espressione senza smorfia. La riserva deve essere alle arti quel che il pudore è all'amore.

* PASSONATE. Quasi palafitte, dice il *Baldinucci*, e son proprie anch'esse di fondamenti di fabbriche, se non che queste non ricercano leghe come le palafitte, e quelle massime che servono a ripari di' fiumi o all'architettura militare. *V.* PALAFITTA.

* PASTA, o PASTAS. Nome di uno dei vestiboli del gineceo. -- Il *Salmasio* crede indicato con quel nome un tappeto ricamato, che si sospendeva davanti all'apertura delle camere, giacchè pochissime porte avevano gli antichi nell'interno delle abitazioni.

* PASTE diconsi le impronte in vetro di una pietra incisa; sovente si adoperano vetri colorati, affine d'imitare le gemme. *Pasta* vien detta nel vocabolario della Crusca *mistura colla quale si contraffanno le gioie e le pietre dure*. Gli Egizi fabbricarono smalti e vetri colorati, e *Plinio* rammenta le *gemme vitree*. Si trovano molte paste antiche di vari colori. L'arte di fabbricarle si dice rinnovata o ristabilita in Milano sulla fine del XV secolo da certo *Francesco Visconti* pittore. Siccome però non trovasi questo nome menzionato nella storia pittorica, così può dubitarsi che sia seguita alcuna confusione col nome del duca, che allora regnava. Altri di fatto suppongono restitutore di quell'arte certo *Barroello*. Il *Neri* ha portato quell'arte

ad un alto grado di perfezione, e recentemente il sig. D' *Arcet*, in Parigi, si è occupato di nuovi tentativi assai vantaggiosi, ch' egli ha comunicato con sua lettera, e con alcuni saggi assai lodevoli, al cav. *Luigi Bossi* di Milano.

* PASTELLI. Colori di terre, o d' altre materie, macinati, stemperati e condensati o ridotti in pasta, e quindi assodati in forma di rocchietti, o di pietruzze tenere, ed appuntate in forma di cilindretti, o di tavolette, colle quali si disegna e si colorisce sopra carta, senza adoperare materia liquida. *Benvenuto Cellini* parla della biacca adoperata in pastelli grossi quanto una penna da scrivere, e fatti di biacca intrisa con un poco di gomma arabica. Questi servivano per dare i lumi ai disegni. *Rosalba Carrera* si è renduta celebre colle sue opere lavorate coi pastelli. I signori *La Tour* e *Loriot* hanno suggerito nell' anno 1780 un metodo per fissare le polveri di quelle specie di matite, e quindi guarentire la conservazione di quelle pitture. Si sono fatti altresì in Germania *pastelli* colla cera. A Parigi se ne fabbricano di duri e di teneri.

PASTICCI non sono nè originali, nè copie, ma composti di differenti parti prese di qua, di là.

Pasticci sono anche le *contraffazioni*. Il Teniers ha contraffatto i Bassani, i Paoli Veronesi. Luca Giordano si avea per un Proteo, che si trasformava in Guido, in Michelangelo, in Raffaello, in tutto, cioè in niente. Tali *pasticcieri* hanno l' abilità delle scimie; ma sono artisti? Per imitare i valentuomini, bisogna esser valentuomo. Ogni valentuomo ha la sua maniera, e i suoi difetti; e ogni buffone non non sa contraffare che difetti e maniere.

Si vantano prodigi di contraffazioni pittoriche: si mettano a canto all' originale, i prodigi spariscono, e la buffoneria stomaca. E perchè perder talento e tempo per rendersi ridicolo?

PASTOSO, largo, morbido, opposto al secco.

* PATELLA. Vaso o piatto con poco fondo, che serviva ai poveri per sacrifizi, offerte, o libazioni.

* PATERA. Vaso, o piuttosto piatto, inserviente presso gli Etruschi ed i Romani alle libazioni, ed a ricevere il sangue delle vittime. Le *patere* avevano d' ordinario un manico; le etrusche

sono spesso dipinte a figure. Se ne sono trovate alcune di bronzo, ed anche d'oro.

PATERNO (*Ignazio*) principe di Biscari, nobile Siciliano, ha saputo far buon uso delle sue ricchezze col fabbricare a sue spese e con suo disegno un ponte sul Simeto presso a Catanea. Il ponte è lungo 200 canne, ha 31 archi, e al di sopra ha un acquedotto arcuato lungo canne 360. La maggior altezza di quella costruzione è di 160 palmi. Fu incominciata nel 1765 e compita nel 1777. Ricchi, imitatelo, se volete esser veramente nobili.

* PATERNOSTRI. Nome dato alcuna volta ai grani rotondi, o ovali, a foggia di perle, scolpiti negli astragali e nei bastoni o bastoncelli della architettura.

* PATINA. Nome di un piatto, o piuttosto bacino, alquanto concavo, adoperato dai Romani per riporvi i pesci ed altre vivande. — Si dà pure volgarmente quel nome a quella bella vernice naturale che si forma colla ossidazione sulle medaglie e su di altri lavori antichi, massime di rame e di bronzo. Essa è d'ordinario verde o verd' azzurra. Il cav. *Luigi Bossi* ha scritto diffusamente *sulle patine de' bronzi antichi*, in tempo che ancora non era introdotta la nuova chimica e la nuova nomenclatura. Quel lavoro trovasi negli *Opuscoli interessanti sulle scienze e sulle arti*. Ora si è introdotto l'uso di dare ai bronzi moderni una vernice, che simula in alcun modo le patine antiche, e serve se non altro a togliere lo splendore metallico, nocivo alle opere di scultura. — Il *Baldinucci* nomina *patena* invece di *patina*, ed anche *pelle*, quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce; e quella voce dice usata dai pittori.

PAVIMENTI. A pianterreno se è umido, si scavi il suolo per un buon piede, e si batta; vi si metta sopra un letto di pietre dure collegate con calce mista con scorie di ferro; indi un altro letto di frammenti di pietre con calce e con arena, e si batta ben bene; un terzo letto di calce con polvere di marmo e di pietre dure, tutto ben battuto: Finalmente si soprappone il mattonato, o il lastricato, o il mosaico, o lo smalto, o un lastrato di marmo, secondo la qualità del luogo. Per i piani superiori V. *Solai*.

PAUTRE (*Antonio le*) architetto francese del secolo scorso, diede un trattato

d' architettura, edificò la Chiesa di Porto Reale in Parigi, e i palazzi di Gevres, di Beauvais cc. Il suo stile è pesante.

* PECILE fu detto in Atene un magnifico portico ornato di pitture.

* PEDO. Bastone nodoso, ricurvo ad una delle estremità, usato anticamente dai pastori, e quindi posto in mano ai Fauni, ai Satiri, alle Baccanti, a Talia, e ad altre divinità. Di là venne il *lituo*, o bastone augurale, e di là forse trasse origine il pastorale de' vescovi.

* PEDUCCIO. Piede della volta. Picciole pietre sulle quali si posano gli spigoli delle volte. Dicesi altresì alcuna volta *peduccio* lo spazio compreso dai medesimi spigoli. — *Peduccio* dicesi ancora piccola base che serve a sostenere busti, statue, vasi, ec.; più comunemente però dicesi l' impostatura degli archi e delle volte. Il *Borghini* parla di alcune figure a olio molto belle, dipinte ne' *peducci della volta* di una villa ducale.

* PEGMA. Nome dato dagli antichi a qualunque macchina, catafalco, o altra costruzione elevata, fatta per esporre alcuna cosa alla vista del popolo. Se ne faceva uso nelle pompe trionfali e negli spettacoli teatrali.

PELLE è un inviluppo de' muscoli, che prende forme accidentali secondo la quantità della linfa e del grasso, e secondo la tensione o la lassezza della fibra nelle varie passioni, nelle malattie, nella vecchiaia. Le pieghe e le grinze son effetti dell' impressione de' muscoli. La bellezza è nel vigore della gioventù ben allevata, e allora non vi sono nè crespe, nè rughe.

Lo stile sublime degli antichi era di mettere gran masse di forme, perchè le minuzie nuocono all' unità, danno un carattere di debolezza e d' indecisione.

Sapevano però metter delle pieghe dove convenivano. Si vegga Laocoonte.

Chi vuol indicare tutti gli andamenti della pelle, ha pedanteria, e Michelagnolo n' ebbe. Chi ha gusto, non bada alle minuzie, lavora in grande, e grande fu Raffaello.

PELLEGRINO PELLEGRINI detto Tibaldi Bolognese n. 1522 m. 1592, dalla pittura passò all' architettura. Fece la facciata del Duomo di Milano alla semigotica. Quel chiesone ebbe principio nel 1387 con disegno d' un certo Zamodia Tedesco, o di quel Caporale che commentò Vitruvio, e fece la Certosa di Pavia.

Sia di chi si voglia, quell' edificio non può vantar altro che grandezza, e sontuosità di marmi. Il Pellegrini ebbe una gran questione col Bassi per il battistero dello stesso Duomo, in cui egli progettò catene di ferro in difesa de' suoi larghissimi intercolonni. Su questo il Vignola pronunziò la gran sentenza, che *le fabbriche non si hanno da sostener colle stringhe*. Architettti, tenetevela a mente. Il Pellegrini fece a Milano le chiese di s. Lorenzo, e de' Gesuiti; in Ancona la Loggia, in Bologna il palazzo de' Celesi, le chiese della Madonna e di Rhò, e il cortile dell'istituto d'un cattivo dorico; in Genova la Casa professa degli ora soppressi Gesuiti. Egli andò in Ispagna, e ne riportò molto oro, ed ebbe in feudo la sua patria Valsolda.

* PELO. Nome dato dagli artisti ad alcune crepature delle mura, ed altre anche sottilissime ed appena visibili, che si trovano fatte naturalmente nelle pietre, ne' marmi, e che si mostrano anche negli smalti, negl' intonachi, ecc., onde *pelare*, *far pelo*, ecc. dicesi allorchè vi si scoprono quelle crepature.

* PELTA. Scudo delle Amazzoni, dei Parti e dei Traci, fatto a foggia di mezza luna. Si pretende però che quello delle Amazzoni non avesse che un solo seno, o una sola cavità, e due ne avesse quello dei Parti.

PEMBROCKE (*Conte* di) nella sua villa di Witon si costruì nel principio di questo secolo con suo disegno un ponte, e una bella loggia ionica.

* PENETRALE. Parte più ritirata della casa e del tempio. Cappella domestica, interna e segreta degli antichi, dedicata agli Dei Penati. Essa serviva ancora di ripostiglio delle cose più preziose.

PENNA. Gli abili artisti disegnano scherzevolmente colla penna fina o grossolana maneggiata con una specie di libertinaggio pittoresco, e con un fuoco senza apparenza d' arte, prodigalizzando l' inchiostro a macchie, e stendendolo fin colle dita. In questa maniera apparentemente brutale han fatte opere mirabili. Nè è da maravigliarsene. Chi lavora così sa quel che fa, ed è sicuro del fatto suo più di chi lavora colla punta all' acqua forte, dove non si scorge così facilmente la traccia del tratto, non si può ben correggere, e molto meno si può prevedere l' effetto dell' acqua forte.

Coloro poi che si danno la pazienza d' imitare colla

penna i disegni a bolino puro, non sono artisti, ma artigiani balordi, che s' imbalordiscono a superare difficoltà inutili. Ammazzano crudelmente il tempo.

PENNELLO. Il maneggio del *pennello* è un mestiere, e al mestiere è ben preferibile l'arte. L' arte deve essere il principal oggetto degli studi dell' artista e dello spettatore. Ma all' arte è indissolubilmente unito il mestiere; perciò non bisogna negligerne lo strumento.

Conviene render omaggio all' amabile pennello dell'Albano, e del Parmigiano, ugualmente che alla fierezza del pennello del Velasquez, e alla leggerezza di quello del Teniers. Il Correggio trovò le grazie nel suo pennello. Quanto più da vicino si han da vedere i quadri, tanto più è necessario il maneggio dello strumento.

Il pennello è in pittura come la dizione nell' eloquenza, dove la principal cura è delle cose, ma non si hanno a trascurar le parole. Le parole hanno da essere convenienti alle cose. Ciascuno ha il suo dire.

Sieno dunque tanti maneggi di pennelli, quante le mani che ne fanno uso. Le buone maniere di trattare il pennello sono innumerabili, e la varietà deve essere ispirata dalla varietà degli oggetti della natura. Le belle carni, le belle vesti richiedono un bel pennello. Gli oggetti leggieri possono soffrirne uno grossolano? E i morbidi uno secco? Uno stentato nuoce ai toni franchi. Il più disgustevole è l' affettato vuoto di cose.

* PENSIERO. Si dà talvolta questo nome nel disegno e nella pittura, ai primi tratti che l' artista stende sulla carta, o altra superficie per l'esecuzione dell' opera ch' ei si propone di compiere. La parola *pensiero* significa altresì una idea grande, profonda, espressiva, ingegnosa, che si trova in un quadro. -- Si ricercano con grandissima cura dagli intelligenti i primi pensieri de' grandi artisti. -- Un *pensiero* ingegnoso, non è sempre un pensiero felice per la pittura. Le allegorie non debbono essere adoperate se non con sobrietà. I pensieri provano che il pittore ha spirito ed ingegno, se però egli è buon pittore; ma un quadro mal fatto e pieno di bei pensieri sarà sempre un quadro cattivo.

* PENSILI dicousi i giardini sostenuti in alto da colonnati, da archi, o anche situati sopra le case.

* PENTAPASTO. Macchina usata dagli antichi per

sollevare grandi pesi. Componevasi di tre grosse travi, le quali riunendosi alla cima, formavano una piramide, e frammezzo a queste si disponevano cinque carrucole, tre al di sopra e due di sotto, d'onde il nome di pentapasto.

* PENTASTICO. Composizione d'architettura a cinque file di colonne.

PENTIMENTO è qualche cangiamento fatto dal pittore in un quadro del tutto colorito. Il primo colore scappa col tempo sul nuovo, e fa conoscere il *pentimento*. Questi *pentimenti* sono buoni segni per distinguere le copie dagli originali.

* PEPLO. Specie di sopravveste dei Greci, che secondo alcuni scrittori era di due forme diverse, talvolta un lungo ed ampio manto, tal altra una veste più corta della tonaca, che si allacciava con un fermaglio. Il *Winckelmann* riguarda tuttavia il peplo come la veste più lunga delle femmine greche. Si può conchiudere che la figura di quella veste variò sovente. Il *peplo* di *Minerva* non è che un velo.

PEREZ (*Pietro*) nel 1290 architettò la Cattedrale di Toledo a cinque navate, tutta di pietra bianca, lunga 404 piedi, larga 202, alta 116. Ma è oscura.

* PERGOLA dicevasi dagli antichi il luogo più alto della casa, ed era quello d'ordinario una specie di galleria. *Plauto* attribuisce quel nume ai balconi ai quali affacciavansi le meretrici. Il solo *Winckelmann* ha opinato che la *pergola* antica fosse il pergolato nostro, situato forse talvolta su di una specie di terrazzo al di sopra delle case. Più comunemente da noi dicesi un ingraticolato, fatto di pali, di stecconi, o d'altro a foggia di palco, o di volta, sopra il quale si mandano le viti.

* PERGOLO. Palco o tavolato ne' teatri.

* PERIBOLO. Cortile o recinto attorniato di muro, che circondava molti tempii antichi, e li separava così dai terreni circostanti. Si collocavano in questo spazio statue, altari, monumenti ed anche piccioli tempietti. Alcuni periboli erano vastissimi.

* PERIDROMO. Spazio posto ne' tempii degli antichi tra le colonne ed il muro. Presso i Greci serviva di passeggiata.

* PERIPTERO. Edificio o tempio circondato di una serie di colonne isolate, distanti dal muro la larghezza di un intercolonnio. Lo spazio tra le colonne e il muro era detto *peridromo*.

V. questo nome. Nel vocabolario aggiunto al *Vignola* dell'*Antonini* e *Spampani*, ristampato in Milano nell'anno 1814, si sono fatte due cose e due articoli del *periptero* e del *perittero*, che sono una cosa medesima. Questo secondo dicesi tempio rotondo, munito di un'ala sola di colonne.

* PERISTILIO. Edifizio circondato nel suo recinto interno di colonne isolate, diverso perciò dal *periptero*, e dal portico, che l'edifizio circondano al di fuori. — Alcuna volta si dice per abuso *peristilio* una serie di colonne unita ad una fabbrica.

PERRAULT (*Claudio*) n. 1613 m. 1688 uno de' più benemeriti architetti di Francia in teorica e in pratica, uomo di scienze, pittore, musico, ingegnere, fisico, anatomico. Riuscì bene in cose tanto disparate apprese senza maestro. È qual maestro per chi ha ingegno? La sua prima professione fu la medicina. Dalla medicina saltò all'architettura. Allora il satirico Despreaux cantò che *il nostro assassino ha rinunziato alla sua arte inumana, e di cattivo medico si fa buon architetto*. Perrault ebbe la debolezza d'andar a querelarsene da Colbert. Il ministro domandò a Despreaux come andava questa faccenda: questi cavò fuori la sua satira, e disse averne fatto un precetto che *invece di far il medico è meglio far il muratore*. Il Ministro non potè far a meno di ridere; e il Perrault conobbe che delle satire convien ridersela, se dicono il falso, correggersi se dicono il vero, e non prendersi mai collera, nè rispondere: non rispondere mai alle confutazioni, nè attaccar mai brighe. Le scienze e le arti hanno da ingentilire, e non d'arrabbiare come fanno tanti letterati che si mordono fra di loro, si dilaniano. Il Perrault fece la famosa facciata del Louvre, la più bell'opera che sia a Parigi. Su d'un grande basamento s'erge la celebre colonnata corintia per la lunghezza di 525 piedi; ma le colonne vi sono appaiate, scanalate, del diametro di 3-7, e sostengono architravi lunghi 12 piedi. Questa colonnata ha tre avancorpi, e quel di mezzo ha un frontone formato di pezzi enormi. Questa facciata ha poche finestre. Dello stesso architetto e il grand'Osservatorio di Parigi, e l'Arco Trionfale nel borgo s. Antonio, non più esistente. È celebre la sua traduzione di Vitruvio. Egli ne fece anche un compendio per uso degli artisti.

Egli con tanti altri Francesi s' impegnò nell' invenzione d' *ordine nuovo*, e non fece che guastar il corintio con piume di struzzo nel capitello. Diede alla luce una raccolta di macchine per trasportar pesi e per altre utilità. Suo fratello Carlo, celebre per la strepitosa questione su la superiorità fra gli Antichi e i Moderni, cooperò molto per lo stabilimento delle Accademie delle belle arti. Le sue Memorie hanno del curioso su Bernini, al quale egli fa fare in Parigi una figura assai magra.

PERRUZZI (*Baldassare*) n. 1481 m. 1536 artista toscano di molto merito in pittura, e in architettura. In Bologna è di suo disegno la bella porta di s. Michele in Bosco, in Carpi il Duomo, e in Siena le fortificazioni. In Roma fu architetto di s. Pietro, ma non vi fece che un disegno riportato dal Serlio. Vi edificò bensì il deposito di Adriano VI nella chiesa dell' Anima; la Farnesina, abbellita anche di sue pitture a chiaroscuro, e di prospettive; il cortile del palazzo Altemps; e il palazzo Massimi molto ben inteso in un sito augusto e irregolare.

PERSEPOLI. Il suo palazzo reale è tra le sette meraviglie del mondo. La sua architettura è d' un gusto diverso dall' Europea. Vi si veggon capitelli alti quanto la metà della colonna con un fascio d' ornamenti grossolani. Superbe scalinate, gran portici colonnati, porte, finestre, nicchie, sculture d' ogni sorta. Si dice che le mura, e le cupole degli appartamenti fossero coperte d' avorio, d' ambra, d' argento, d' oro: v' era la vigna di gemme, e di gemme quel platano sì grande che (secondo taluni) non faceva ombra neppure a un grillo.

PERSONAGGIO. In pittura e in scultura un *personaggio* sarà più *personaggio* quanto sarà più bello e più interessante. Questo è incontrastabile. Dunque il *personaggio* vuol essere con meno accessorii che sia possibile. È chiaro che affinchè egli spicchi, non deve avere d' intorno che il mero necessario. Dunque immaginar figure e accessorii, per formarne gruppi, per legarli, per otturare buchi, per ammobigliare cantoni, sono miserie degli artisti moderni, che distruggono l' argomento dell' opera. In un' azione grande chi vede, e chi racconta le minuzie? Chi bada a fanciulli, a vecchi, a gatti, a mobili? Queste sono meschinità. Il riferirle, l' esprimerle è una *abbondanza sterile*.

Coprire una tela di gruppi intrecciati, impiramidati, in cadenza, in contrasti, in contorsioni, non è arte, è un mestiere de' Cortona, de' Romanelli, de' Luca Giordano per far presto molti scarabocchi e popolarne i loro quadri. Per comporre un soggetto di sole parti grandi necessarie, e per esprimerlo a dovere, è lo sforzo d'un ingegno sublime che medita molto, e opera con ponderazione. Tali sono stati i gran Maestri dell'arte in Grecia e in Italia.

Ma che cosa sarà un quadro, se non conterrà che il solo picciol numero di cose grandi essenziali? Sarà un bel quadro. Ma vi resteranno de' vuoti. Vi restino: vi sono anche nella natura.

PESANTE è quel ch'è corto, grosso e raccolto più di quel che deve essere: è l'opposto dello svelto e dell'elegante. Quanto più questo ci piace, altrettanto ci spiace il *pesante*, ci pesa addosso per la sua inadattezza. Il contorno *pesante* è goffo. I toni grezzi sono *pesanti*, laddove i lustri sono leggieri. *Pesante* è il panneggiamento, non perchè sia di panno grosso, ma perchè invece di mostrare le forme delle membra che cuopre, e formare una serie di pieghe dalla loro origine fino all'estremità, inviluppa informemente e inpacchetti. Il cielo è *pesante* e per il tono scuro, e per la forma delle nubi. Il fogliame è *pesante* se par che non possa ondeggiare al moto dell'aria. *Pesante* è la composizione se è così carica d'oggetti, che neppur l'aria sembra potervi circolare. E *pesante* è l'esecuzione, se il pennello è stentato, e non ha fuso andantemente i colori. Tutti i generi di pesantezza sono sgradevoli, perchè contrari alla bella natura: la bella natura è grande e non *pesante*.

PIACERE. L'artista può piacere senza istruire, ma non può istruire senza piacere. Un'istruzione senza diletto è ributtante, non è istruzione. Il solo piacere senza utile è come un bel sogno.

Non v'è piacer più bello
Che quel che giova e alletta,
Quello che sol diletta
Vero piacer non è.
Mostrò d'ingegno e d'arte
Quindi le prove estreme
Chi 'l dolce seppe insieme
Coll'utile accoppiar.

Il grande oggetto delle belle arti è d'istruire col piacere.

Per conseguire questo doppio intento, vuol essere espressione e bellezza. Chi

non ha il sublime ingegno di possedere que' due gran mezzi vi supplisce col bel colore, col buon pennello, colla disposizione de' gruppi: cose tutte secondarie, che costituiscono un mestiere piacevole, ma non già l'arte.

Con qualcuna di queste parti secondarie, e con qualche accessorio anche ozioso, si strappano degli applausi passeggieri e vani, che presto svaniscono in fumo, come è accaduto ai Solimeni ec.

Il pennello, e il colore sono il mestiere dell' arte di dipingere, come la versificazione è il mestiere della poesia. Quando il poeta e il pittore avranno ben appresa la teoria dell' arte, impareranno il mestiere di piacere, e istruiranno con diletto.

* PIANEROTTOLO dicesi quello spazio che è in capo alle andate delle scale.

* PIANETTI. Sono questi i tre piani de' triglifi, che dividono i canaletti. Presso *Vitruvio* portano il nome di *femore*.

PIANO è il risultato prospettico di diversi punti, su' quali sono collocati tutti gli oggetti che entrano in una scena: onde il *primo*, il *secondo*, il *terzo*, il *quarto piano* d' un quadro o di un basso rilievo esprimono il maggior o il minor grado di profondità, su cui è una tale o una tal altra parte di una composizione.

Stabilito il *piano* geometrico, si deve mettere in prospettiva. In questo modo si situano con precisione tutti gli oggetti secondo le distanze che debbono esser fra loro.

Dalla cognizione de' piani deriva 1. la giustezza degli effetti per la prospettiva aerea: 2. l' altezza esatta di ciascun oggetto secondo la prospettiva lineare: 3. la facilità dell' esecuzione, che deve variare secondo i *piani*.

L' arte deve appoggiarsi su certezze matematiche per produrre bellezze solide e durevoli. Deve però nascondere le sue procedure regolari, se vuol mostrar grazia e vaghezza. Sieno pure esatti i *piani*, e le disposizioni de' punti, onde risultino belle forme nell' insieme generale, e contrasti felici; ma lungi ogni affettazione; un poco più o un poco meno di elevazione che si dia ai terreni, li fa ragionevoli, ma vari, ora evidenti, ora nascosti, ma sempre chiari.

L' arte ha i suoi principii determinati, ma i suoi mezzi sono molto estesi.

Ella può impiegare tutte le figure geometriche ne' *piani* della composizione. L'Eliodoro di Raffaello, il martirio di s. Andrea del Domenichino hanno una forma generale *de' piani*, che è la piramidale, la punta in fondo, e la base sul d'avanti. Tutto all' opposto è nella s. Petronilla del Guercino. Nell' Energumeno di Raffaello è circolare, ed è in diagonale nella deposizione di Daniello da Volterra. Nelle scene tumultuose i *piani* possono essere irregolari e frastagliarsi, come nel Pirro, e nella Manna del Pussino.

Quindi risulta, che se la forma deve essere speciale nella disposizione de' *piani*, la scelta n' è arbitraria, purchè concorra al carattere e all' espressione del soggetto.

Dalla scelta de' *piani* dipende quella delle forme nelle altezze diverse degli oggetti, perchè ne' primi *piani* sono figure più grandi, onde le forme più alte saranno sul d' avanti.

La diminuzione degli oggetti in ragione della lontananza del *piano* è un effetto rigoroso della prospettiva. Ma, se si vuole che un gruppo del terzo piano domini su quel d'avanti, convien alzare il terzo piano o anche il quarto. Con un artificio contrario le figure si possono far comparire più forti supponendole in un piano molto più basso, come ha praticato P. Veronese nel palazzo Ducale in Venezia.

La certezza de' *piani* determina il valore de' toni nella prospettiva aerea. E questo è ben importante nei soggetti aerei e celesti, altrimenti non più gradazioni di lumi e di ombre, tutto sarebbe confuso.

Chi non conosce i gradi che separano i *piani* della sua opera, non può produrre spazi esatti per le profondità diverse che danno i toni. Cognizione interessante soprattutto nelle parti, dove non si veggono i punti su' quali posano gli oggetti. Vi sono de' soggetti storici, che per il loro carattere tranquillo lasciano scoprire i *piani*; altri tumultuosi no. Tali sono le battaglie, la morte di Germanico del Pussino.

Il *piano* si riferisce anche al dettaglio delle forme, e alle loro differenti superficie. Una testa è ben fatta, se ciascuna delle parti è al suo luogo. Vi deve essere finezza di passaggi, come si osserva nelle teste di Tiziano, e del Vandyck, nel Laocoonte ec.

* PIANTA. Parte del suolo, sopra la quale posare

debbono tutte le fondamenta dell' edifizio, e sopra la quale s' innalzano le muraglie. *Pianta* dicesi ancora il disegno che si fa dagli architetti dei fondamenti medesimi, sui quali debb' essere piantato l' edifizio. In esso si rappresentano le vestigia di tutta la fabbrica, sopra le quali debbono alzarsi le mura. La pianta di un edifizio dicesi ancora *Icnografia* ed *Ortografia*. Quindi *far la pianta*, *levar di pianta*, e simili, vagliono quanto descrivere colle proporzioni, aggiustare le piante di edifizi.

PIAN-TERRENO deve esser alquanto elevato dal suolo, per dar lume ai sotterranei, i quali han da esser a volta, per cantine, e non per cucine, nè per istalle. Ne' *pian-terreni* si possono distribuire molti comodi per i familiari, e anche degli appartamenti nobili per l' estate.

PIAZZE sono il principal ornamento d' una città, qualora sieno spaziose, e con buoni edifici intorno, e con fontane nel mezzo. Roma si pavoneggia di piazza Vaticana, di piazza Navona, di piazza Colonna: ciascuna di forma differente; e ne ha molte altre, tutte diverse. La diversità è necessaria, e può diversificarsi all' indefinito. Venezia si vanta della sua piazza s. Marco. Napoli di niuna; e pure per l' affluenza del suo popolo ne avrebbe bisogno di moltissime. La bellezza, il comodo, la salubrità, richieggono in qualunque paese moltiplicità di *piazze* di varia figura, di varia grandezza, e variamente ornate.

PICCHIANI, o PICCHETTI (*Francesco*) m. nel 1690 antiquario ferrarese raccolse molte medaglie per il Marchese del Carpio Vicerè di Napoli, e si stabilì in Napoli, dove suo padre Bartolommeo avea eretta la chiesa circolare del Monte della Misericordia. Anch' egli vi architettò la chiesa e il monistero di s. Giovanni, e le chiese di s. Agostino, del Divin Amore, e di s. Girolamo. Vi fece anche il Monte de' Poveri, e contro sua voglia la Darsena con quella scalinata ornata di fontane che mena al largo di Palazzo. Egli fu morigerato.

PICCIOLEZZE son sempre difettose nelle belle arti, perchè contrarie alla bella natura, che ci si mostra in grande. Grandi masse, grandi forme, grandi tratti, grandi parti sono gl' ingredienti delle opere di buon gusto. Ma il buon gusto suppone talento grande e nobile.

Piccolo è un genere in cui non s' impiegano che figure piccole. Ma anche il *piccolo* ha grandezza nella sua piccolezza. Onde anche nel *piccolo* si può esser grandioso. E il piccolo piccolamente fatto è una *picciolezza* la più disprezzabile. Il *piccolo* non si può godere che molto vicino, e perciò esige che sia finito con precisione, non però meschinamente. Il piccolissimo poi non richiede che tratti vivaci che indichino le sue deboli proporzioni.

* PICNOSTILO. Intercolonnio di un diametro e mezzo, che si adopera laddove le colonne sono molto frequenti.

PIEDESTALLI non sono parti integranti degli ordini, sono piuttosto rimedi per supplire all' altezza che manca alla colonna. Ogni rimedio suppone un male. Peggiore abusare de' rimedi. Gli architetti moderni han fatto grand' abuso de' *piedestalli*: ne hanno accavallate cataste. Se la necessità li richiede, si facciano almeno continuati come un basamento, più semplici, e più bassi che si può, altrimenti producono diversi effetti cattivi. 1. Tolgono alla colonna la sua maestà. 2. Ristringono gl' intercolonni in giù, dove lo spazio deve esser maggiore. 3. Fanno un ammasso di basi ineguali in livelli differenti: dissonanza molesta. 4. Allo scoperto cagionano un ribalzo di pioggia nocivo alla colonna. 5. I loro angoli sono esposti a fratture. Per que' piedestalli isolati, che servono per le statue, o per obelischi ec., il miglior partito è ridurli a zoccoli semplici.

* PIÈ DRITTO. Nome dato all' imposte delle porte, ed anche ad altri tavolati fatti in egual forma, a tutto quello che è perpendicolare sotto un arco, o una volta.

PIEGHE. Gli antichi nelle sculture e nelle pitture usarono molte pieghe piccole, vicine, e sempre tendenti a cader giù per il loro proprio peso. Questo gusto si conservò dopo il risorgimento delle arti, e principalmente fu imitato dal Pussino, e dal le Sueur.

Gli artisti moderni più celebri hanno usato ne' manti *pieghe* larghe e sostenute. Nelle tuniche che toccavano le membra, le pieghe erano più fine e più leggiere; e le tele, le sete, e i veli giungevano fin alla trasparenza. Con questo metodo han dato giuoco a belli effetti, e una elegante varietà alle loro opere. Così Raffaello, Caracci, Domenichino. Convien eccettuare

Michelagnolo sempre terribile.

Altri, e più di tutti Alberto Duro, e Tedeschi, e Fiamminghi non conobbero che stoffe dure e secche con *pieghe* rotte.

Pietro da Cortona introdusse il sistema di svolazzare i panni con *pieghe* affettate.

Di tutti questi stili di *pieghe* qual è il più bello? Se l'abbigliamento non è che un accessorio dell'uomo, è ben chiaro che debba coprire sì, ma far conoscere le forme del corpo. Gli artisti della bella antichità sentirono il valore del corpo umano, e gli sacrificarono qualunque accessorio di paesaggi, di bestie, di architettura, di mobili, di vesti. Quindi lo vestirono di robe le più fine, per rendere i suoi moti più liberi e più sensibili, e formarono le *pieghe* più delicate e spesse da far conoscere il nudo coperto. Quella picciolezza di *pieghe* fa contrasto colla larghezza e colla solidità delle parti del corpo, e ne proviene grandiosità da per tutto. Di più: quelle flessibili vesti disposte a cadere naturalmente, e le loro *pieghe* che riempino gl' intervalli fra' membri, producono una grande larghezza di masse, e ricevono tutti gli effetti de' lumi e delle ombre. Da quelle *pieghe* tendenti in giù nasce un bel contrasto co' membri, i quali per il loro moto escono dalla perpendicolare.

Quanto ha prodotto la bella antichità concorre a stabilire la verità di questi principii. Ma non tutta l'antichità fu bella. Ebbe anch'essa le sue mediocrità, le sue bassezze; e allora *pieghe* longitudinali, ruvide, dure, e fortemente accollate. Ma conviene specchiarsi nelle Flore, nelle Cleopatre, nelle Nozze Aldobrandine ec.

I maestri moderni, i Raffaelli, hanno rappresentato differenti drappi, come porta l'uso ordinario: hanno piegato bene sul corpo i fini, e han lasciato i grossolani per i manti; e han posta una savia proporzione fra le *pieghe* meno delicate e i membri delle loro figure.

Michelangelo con tutto il suo studio sull'antichità vestì le sue figure di grossolani canevacci, o di cuoi, e in conseguenza le sue pieghe sono goffe e grossolane.

Alberto Duro par che non avesse in mira che barracani poco flessibili, onde *pieghe* rotte e taglienti.

Gli angoli retti, e le forme regolari sono contrarie alle *pieghe*, e agli oggetti pittoreschi. Nelle *pieghe* è indispensabile una *unione*,

che faccia conoscere che le vesti appartengano a una persona; onde se fossero seccamente interrotte da una parte nuda, interrotto resterebbe il loro principio col loro fine.

Richiedono anche varietà nell' inuguaglianza della loro grossezza, delle loro forme. Ma questa inuguaglianza vuol essere *dolce*, per evitare le durezze e i tagli contrari all' ordine. L' ordine si trova anche nella facilità e nella libertà di disporre le *pieghe*.

Le *pieghe* non hanno mai da occultare le estremità del corpo; e debbono farne conoscere le sue principali articolazioni.

Nelle *pieghe* si conosce l' ingegno dell' artista, che le sceglie e le dispone secondo richiede il carattere e il moto della figura, e le fa contribuire all' espressione generale per la scelta e per gli effetti del chiaroscuro.

PIETRE. Per dipingere ad olio su le pietre, Fra Bastiano del Piombo le fece intonacare d' un misto di pece, di mastice, e di calce viva: così la pittura regge alla umidità, e si mantiene bella e fresca.

Quelle pietre fine che si dicono preziose, non sono preziose che per gli occhi. Un selce, un tufo è d' una utilità assoluta. Ma i rubini e i diamanti sono d' una bellezza abbagliante. Il bello è più raro e più prezioso del necessario.

Su le pietre preziose e dure si è inciso ab immemorabili. Gli Egizi saranno stati de' bravi incisori: eglino hanno inciso in incavo basalti e graniti. Tolomeo non seppe far a Lucullo dono più nobile che un anello di smeraldo, in cui era inciso il suo ritratto. Cleopatra portava in dito un' incisione di Bacco. Tutti i popoli più colti dell' antichità hanno avuto degl' incisori in pietre. Dunque la Grecia ne ha dovuto avere degli egregi. Infatti si trovano incisi in belle incisioni i nomi de' loro famosi autori, Cronio, Apollonide, Dioscoridone, Solone, Hyllo ec. I Romani non fecero, che pavoneggiarsi di quelle produzioni. Giunsero a tale morbidezza ch' ebbero anelli da estate e da inverno. Chi non poteva averne in pietre fine, se ne procurava di pasta di vetro colorato con parti metalliche.

Queste pietre incise non servivano solamente per anelli e per sigilli, ma per ornamenti d' ogni sorta, specialmente muliebri. Nel Cristianesimo poi furon impiegate negli altari e ne' reliquiari.

Le incisioni incavate nelle

pietre dure sono pregevoli, non tanto per il lavoro, che così in piccolo non può essere gran cosa, ma per la conservazione del lavoro. Per la durezza delle pietre e per le incisioni incavatevi si sono conservati ritratti di uomini illustri, monumenti, e tratti di mitologia, che altrimenti non avremmo.

Al risorgimento delle arti e delle scienze risorse anche questa incisione, sotto Lorenzo de' Medici, e vi si resero illustri Gio. delle Corniole fiorentino, Domenico de' Cammei milanese, che furono superati da Pietro Maria di Pescia, e da Michelino, Gio. Bernardi, Matteo del Nasaro, Giacomo Caraglio veronese, Valerio Vicentini, Luigi Anichini, Alessandro Cesari, Gaspare Leeman, il Miteroni, il Coldorè, il Sirleti, il Costanzi ec. Ma in questi loro lavori non si ha a cercare nè quella finezza di pensiero, nè quella precisione di disegno, che costituiscono il carattere della bellezza greca. E questo è l'unico vero distintivo fra le incisioni antiche e moderne. Tutti gli altri contrassegni sono fallaci, come la qualità della pietra, il lavoro non finito negli accessorii, le lettere informi ec.

Gli antichi e i moderni hanno inciso in ogni pietra fina, e anche preziosa. Ma specialmente nelle corniole, o nelle sardoniche e nelle agate per le incisioni incavate; nelle agate onici per i rilievi, o sieno per i cammei. Si è ardito anche d'incidere nel diamante, e Andrea Cornaro ha preteso d'averne uno antico rappresentante Nerone del valore di 12 mila zecchini; ma si dà per opera del Costanzi noto in Roma. Un certo Clemente Birago ne incise uno a Madrid per l'infelice D. Carlos. A Vienna se ne mostra un altro di Federico I. re di Prussia. Ma queste incisioni non sono ben profonde, nè ben espresse, nè su diamanti perfetti, ma su zaffiri bianchi.

La maniera come incidevano gli antichi, e come è descritta da Plinio, era la stessa che ora praticano i moderni, cioè ruota, strumenti di acciaio, e polvere di diamante.

Oltre Plinio han trattato su le pietre incise il Mariette, il Licetti, le Pois, il Dorival ec.

Delle pietre incise si sono fatte raccolte famose. Eccone alcune:

Leonardo Agostini Sanese antiquario erudito *Gemme antiche figurate con note di Pietro Bellori* 2. vol. in 4.

De la Chasse *Romanum Musaeum* in 4.

Gori *Musaeum Florentinum*

in foglio *descrizione delle principali pietre incise del gabinetto del Duca d' Orleans*.

La collezione delle pietre incise del Duca di Marlboroug è disegnata da Ciprianì, e incisa da Bortolozzi.

Gli antichi Romani caduti nel lusso ebbero gran collezioni di pietre incise. M. Scauro genero di Silla fu il primo a formarne un gabinetto. Pompeo depositò nel Campidoglio tutte quelle che tolse a Mitridate. Cesare consacrò le sue al tempio di Venere Genitrice; e Marcello nipote di Augusto ne formò un' altra raccolta nel santuario del tempio d' Apollo sul Palatino.

I moderni vi si sono sempre più infervorati. Non vi è Sovrano che non ne abbia una collezione, Quella del Gran Duca di Toscana era giunta a quasi tre mila pietre. La Farnesiana unita all' Ercolanese dovrebbe essere rispettabile. I ricchi, gli antiquari, i curiosi, i fastosi ne hanno ancora delle belle.

Si ha per la più bella corniola fra quante mai ne produsse la Grecia nel suo tempo più bello, la corniola denominata il *sigillo di Michelangelo*. Di mano in mano venduta e rivenduta giunse nel gabinetto del re di Francia. Questa incisione è certamente preziosa per il lavoro, ma la sua singolarità è nella composizione, la quale in piccolo spazio contiene una moltiplicità di piccole figurine. E appunto per questo non può esser la più bella, e incomparabilmente più bella sarà qualche altra d' una sola figura, d' una sola testa. La moltitudine di picciolissimi oggetti sarà mirabile per la pazienza del lavoro. Ma da questo al bello la distanza è grande.

Le pietre per l' architettura han d' avere resistenza da reggere al carico soprapposto, e alle vicende dell' atmosfera, del caldo, del gelo, de' sali. La *pietra* sarà consistente, se avrà un color uguale, granitura fina, molto peso, buon suono, e rotta dia scheggie nette; se lasciata allo scoperto in luogo umido non soffra alterazione; se esposta al fuoco non si fenda, e se immersa nell' acqua non divenga più pesante, nè vi lasci fango. L' architettura esige fisica. La principal cura è nell' impiego delle pietre, di connetterle bene, e badare che non si disorlino.

PILASTRI sono colonne squadrate, e in conseguenza debbono avere quanto conviene alle colonne, base, restremazione, capitello. Ma sono meno belli delle colonne, Dunque se ne faccia men uso Non mai isolati. Peggio ridurli a fette,

e metterne delle filze negli angoli.

* PILONE. Pilastro grande, il quale ha smussi che formano una figura ottangolare. Veggonsi d'ordinario sotto le cupole, e diconsi *piloni* a distinzione dei pilastri che sono di forma quadrata.

* PINACOLO. Comignolo. Fastigio terminato in punta, che dagli antichi ponevasi sulla sommità de' tempii, affine di distinguerli dai comuni edifizi. D'ordinario vi si collocavano statue degli Dei. *V.* FASTIGIO.

* PINACOTECA. Galleria, sala, o altro luogo destinato a conservare le dipinture. — Milano ha una *pinacoteca* assai distinta. *Pinacoteche* potrebbero nominarsi le gallerie di Dresda, di Dusseldorf, di Belvedere a Vienna, la galleria dei quadri di Parigi, le sale delle pitture della galleria di Firenze, Bologna, ecc.

PINO (*Marco* di) pittore e architetto sanese del Secolo XVI edificò in Napoli la chiesa e il collegio del Gesù Vecchio, ora Università, fabbrica grandiosa. Diede alla luce un grosso libro d'architettura, e una raccolta de' professori del disegno napoletani.

PINTELLI (*Baccio*) architetto Fiorentino del secolo XV costruì in Roma la chiesa e il convento della Madonna del Popolo, il palazzo della Rovere, la cappella Sistina nel Vaticano, l'ospedale di s. Spirito, la chiesa di s. Pietro in Vincoli, e Ponte Sisto. In Assisi ristaurò la chiesa e il convento di s. Francesco.

PIRAMIDE vuol dir fuoco. Per la figura della fiamma si sono nominati *piramidi* quegli enormi e inutili monumenti di Egitto.

In pittura si è voluto *piramidare* gruppi e composizione; e si è voluto ancora decretare per regola essenziale il *piramidare*. Dunque il Coypel il più classico de' *piramidatori* sarà al di su del Pussino e di Raffaello, e di tutti gli antichi di Roma, e d'Ercolano, e d'ogni descrizione di Pausania e di Plinio che non *piramidarono mai*. Il piramidare in pittura è ora dello stato maggiore, così che i paesaggi e le bambocciate sono escluse dalla legge d'andarsene in *piramidi*, cioè in fiamme.

Gli architetti non piramideggiano che dentro le chiese in certi mausolei, quando incollano al muro un'apparenza di piramide. Recentemente in Roma in una specie di villa si è formato un piramidino, non già di pietre vive come quello di C. Cestio, ma d'un materiale di corta vita. Quanto siamo piccoli!

* PIRONI. Così traduce il *Baldinucci* la parola *vectes* di *Vitruvio*, cioè quelle stanghe, le quali entrano nelle teste degli argini o mulinelli per tirar pesi.

* PIROTECNIA. Arte del fuoco o di condurre il fuoco, quindi anche di ridurre i metalli con fuoco. Si applicò altresì quel nome all' arte di formare o disporre i fuochi artificiali, che molto soccorso trae dalle arti del disegno. *V.* FUOCO D' ARTIFICIO.

* PISSIDE. Cassetta o cofanetto, nel quale i Greci ed i Latini riponevano i gioielli e gli altri più preziosi ornamenti. Era questa propriamente ciò che ora direbbesi l' astuccio delle gioie, e facevasi d' ordinario di alcun legno prezioso, con ornamenti d' oro, d' argento, o d' avorio; alcuna se n' è pure trovata di metallo con cesellature e bassi rilievi. Come mai quel nome è passato ad un vaso?

PITEO e SATIRO architettarono il Mausoleo che la Regina Artemisia fece costruire in Alicarnasso a Mausolo Re di Caria suo marito. Monumento fra le maraviglie del mondo, donde sono poi stati chiamati *mausolei* gli altri sepolcri sontuosi. La sua situazione era delle più vantaggiose, eminente, anfiteatrale, su la marina: una gran piazza col palazzo reale da una parte, dall' altra il castello col tempio di Marte, che avea un colosso scolpito dal celebre Telocari, e da Timoteo, e più in là i tempii di Venere, e di Mercurio colla fontana Salmacide d' un' acqua che faceva innamorare chi ne bevea. In mezzo a sì gran piazza era il Mausoleo quadrilungo del circuito di 411 piedi. Ciascuna facciata era adorna di colonne, e di statue de' primari scultori, di Scopa, di Timoteo, di Leocare, di Briassi. Su questo basamento s' ergeva la Piramide composta di 24 scalini, con in cima il carro del Sole. Tutto il monumento era di marmo, e alto 140 piedi.

PITTORESCO è quanto conviene alla pittura. Poche cose in natura non saranno *pittoresche*.

Per *pittoresco* si prende un non so che di straordinario che dà subito all' occhio, e diletta. Questo *pittoresco* è il meno pittorico.

Nella età bella della pittura il Vinci, Michelangelo, Raffaello ec. non conobbero altro *pittoresco* che la storia, il ragionamento, la purità, il carattere, l'espressione. Decaduta l' arte, e quanto più decadde, più si sono neglette le sue parti essenziali, più si sono accarezzate

le disposizioni manuali in eleganza. Non più ingegno, non più riflessione nella disposizione del soggetto, non più bellezze di forme, non purità di disegno, non carattere, non espressione. Il gran pregio de' quadri è divenuto un bel mestiere di aggiustamenti *pittoreschi*, di effetti *pittoreschi*, di tratti *pittoreschi*. Così i pittori hanno acquistato il privilegio di non pensare più: aggiustano, manovrano.

PITTURA. E chi non resta sorpreso nel vedere in una superficie piana oggetti in rilievo per sola virtù di tratti e di colori? Ognuno. Se ognuno, che vegga in un quadro i capi d'opera della natura ornati de' colori più ridenti, e disposti in una maniera incantatrice, è rapito d'ammirazione; e se gli oggetti ammirati per il loro rilievo, e per l'incanto de' colori, gli toccano il cuore, gl'ispirano il gusto de' piaceri innocenti, del coraggio, della virtù; e se il quadro eccita in lui le più belle passioni, allora egli diverrà appassionato per quell'Arte, la quale stabilisce uno de' punti della sua felicità nello stato sociale. Tale è la definizione, tali sono gli effetti della *Pittura*.

Ella ci decora e ci abbellisce case, teatri, palazzi, tempii, e ci diletta senza ricerca, senza studio senza fatica. Ciascun vi trova quel ch'è più conforme al suo genio: chi è sensibile, è toccato dall'espressione del soggetto, e delle figure che lo compongono; chi è dotato di memoria si compiace rivedervi quel che ha imparato di storia e di favola: fin l'occhio il più grossolano e volgare sarà fissato dalle forme e dal colore d'un quadro bello.

L'impero della Pittura s'estende per tutto l'universo per tutti i secoli e per tutti i paesi. Ella ci presenta le cose più antiche, e le più lontane, e le più belle, e nel modo il più bello. In questo ella è superiore alla natura, la quale non ci rende visibili che le sole cose presenti. Per l'incantesimo di quest'arte l'uomo s'inalza ne' cieli, penetra negli abissi, e vede con gioia le riunioni di cose impossibili a trovarsi insieme.

Se la *Pittura* può istruir l'uomo ne' suoi doveri, e infiammarlo delle più nobili passioni, può anche eccitarlo a desiderii abbominevoli. Allora convien reprimerla. È come l'oro, ch'è detestabile se corrompe i costumi.

L'eccellenza della *Pittura* non consiste in una perfetta imitazione della natura, così che le cose dipinte si prendano per reali. Questa illusione

è impossibile, fuorchè in alcune parti limitatissime, come in alcuni oggetti immobili, e di tinte sorde, quali furono le uve di Zeusi, la tendina d'Apelle. Puerilità insipide. Ma negli oggetti mobili e di un color vivo, l'arte non può far questa illusione. Molto meno può farla nelle cose grandi e in grande lontananza, poichè fuori del punto unico di veduta, lo spettatore, che ha da esser condotto a quel punto, si accorge della deformità dell'arte come accade nelle Prospettive.

L'eccellenza della *Pittura* è di dilettar la vista colla bellezza delle forme, e colla vivezza de' colori fin dove ella può arrivare, d'esprimer le passioni, e di toccarci co' sentimenti più nobili. La *Pittura*, come la Poesia, dà l'immagine di tutto quel che cade sotto i sensi della vista in tutti i movimenti e in tutti i punti possibili di veduta. Immagini non sono cose. Le immagini, quando compariscono essere immagini, ci piacciono; ma non ci piacciono se si prendono per cose reali. E chi potrebbe soffrire l'aspetto d'una strage, d'una tigre, se ci comparissero effettive?

Su le Belle Arti si sono fabbricati gran sofismi. Nell'interno degli edificii perchè pitture indicanti aperto? Perchè la Pittura non è cosa, ma immagine di cose. E per la stessa ragione si abbatte l'altro sofismo di coloro che non vorrebbero figure, che non possono stare in quell'attitudine che un istante. Sofismi. È ben sì ragionevole che le pitture sieno convenienti al luogo, e da potersi godere comodamente. Perciò quelle delle Cupole si posson dire come non fatte. E chi può vederle?

Tra'diversi generi di *Pitture* il primo è la *Storia*, in cui è compresa la favola e l'allegoria. In questo gran genere la *pittura* è non solo una rappresentazione artificiale della natura, ma è anche una rappresentazione poetica. Sceglie gli oggetti che concorrono alla sua esecuzione, usa uno stile sublime per caratterizzarli, e spiega gran tratti d'immaginazione. Ella sa adottare tutti gli esseri in qualunque azione e in qualsisia circostanza. E così trasporta nei cieli i corpi terrestri, fa discender le nuvole in terra, realizza gli esseri morali e ideali, incanta la vista, va al cuore, istruisce e sprona al bene.

Dopo il genere primario della Storia, vengono i generi subalterni delle *battaglie*, e delle cose famigliari e naturali, dove si richiede

anche qualche scelta, ma il principal merito è nella rappresentazione viva e interessante. Tutto piace in pittura; nè serpente, nè mostro è più odioso, se è ben dipinto; piacciono, anche le guerre detestate dalle madri. In questo secondo genere son compresi i paesaggi, e le vedute di giorno o di notte.

Il Ritratto è un genere che richiede poca immaginazione, ma esige verità, e la verità vuol esser interessante e bella.

Dopo l'uomo la bestia più bella è il Cavallo, è perciò difficile ad essere ben dipinto. Superbo, di pelo corto e fino, di moti eleganti, manifesta le sue proporzioni, e la differenza de' paesi che lo producono, la nobiltà, la forza, la leggerezza. Tutte le sue parti concorrono alla sua bellezza. E perchè imbrutirlo colla mutilazione de' crini, della coda, delle orecchie? Invece di gusto, si ha depravazione di gusto. I Cavalli entrano non solo nelle battaglie, ma anche nelle storie, nelle cacce, e ne' paesaggi. Quivi entrano anche i cani è tante altre bestie. Onde l'artista è in obbligo di studiarle.

I mezzi per dipingere sono a fresco, a tempera, a guazzo, a miniatura, a pastello, in cera, in mosaico, in pietre di rapporto, in tappezzeria, in arazzo, in vetro, in ismalto, in rami, in lumeggiare, all' incausto, ad olio. Nella Galleria di Vienna si mostra un quadro ad olio colla data del 1090, e un altro del 1292 di Tomaso di Mutina Boemo, e alcuni altri del secolo XIV. È nondimeno incontrastabile che Gio. Van-Eyck di Bruges verso il fine del secolo XIV ne confidò il segreto ad Antonio da Messina, per cui si diffuse in Italia.

Se è vero, come si asserisce, che i pittori più antichi colorissero colla spugna, i tratti delle loro figure non avranno certamente avuto esattezza, nè delicatezza. Dopo il pennello non si è saputo inventare di meglio.

La Pittura è soggetta a varie fasi. Eccone la Storia.

STORIA
DELLA PITTURA DEGLI ANTICHI.

L' uomo vuol imitare, e ama la verità delle forme e de' colori. Da questo piacere è sorta la *Pittura*. Non si ha dunque a cercare qual popolo ne sia stato l' inventore. Questa invenzione nello stato grossolano è stata da per tutto.

I Selvaggi, che appena sanno nasconder la loro nudità, hanno *pittura*, e la

portano dovunque vanno; se la imprimono dolorosamente e indelebilmente nelle carni. Questa è una pittura di lusso.

A questa prima *pittura* di lusso successe la seconda di bisogno, cioè la delineazione delle cose più memorande. L'uomo ama più il superfluo che il necessario. Questa sua seconda *pittura* non sarà stata che di geroglifici, molto anteriore alla scrittura alfabetica, la quale non è che un' abbreviazione di quelli. Ma una tal pittura, priva di colore e di rilievo, non fu che un mero disegno, e disegno anche goffo e informe. E perchè non avendo coloro da fare altro, non farlo perfetto, e meglio di Raffaello, il quale era distratto nello stesso tempo dal colorito e dal chiaroscuro? Perchè l'uomo non fa bene il meno che quando sa fare il più.

Dopo secoli e secoli di semplice disegno si venne al colorito. E il colorito fu di gettar masse sane di colori; tutto giallo, se la veste avea da esser gialla, rosso se rossa, turchino se turchina. Questa pratica grossolana non fu di popoli grossolani, ma di polpoli industriosi, degli Egizi, degl' Indiani, de' Cinesi.

I Greci osservatori più sensibili e più fini vedendo che la natura offre gli oggetti in rilievo e con giuoco di luce, fecero pitture a chiaroscuro prima di far quadri coloriti. Laddove gli altri che facevan quadri colorati, non seppero mai fare un chiaroscuro. È ben naturale che la maggior parte delle nazioni non facessero che colorire: il volgo è attratto da' colori, e preferisce ad un esatto chiaroscuro un quadraccio impiastrato di colori a placche brillanti senza interruzione d'ombre e di riflessi. All' incontro l' artista ha più bisogno d'intelligenza e di studio per far un buon chiaroscuro che per colorire.

Prima di dipingere col pennello, si è potuto dipingere in colori secchi, cioè col connettere differenti pezzi di legni variamente coloriti, *intarsiare*. Con pietre di diverso colore si dipinge *a mosaico*. Coll' ago si dipinge a *ricamo* su le tele; e colla spola si dipingono stoffe e *arazzi*. Molti popoli non hanno usato che alcune di queste maniere di dipingere: e si può sospettare che queste abbian preceduto la pittura a pennello.

PITTURA DEGLI EGIZI.

Platone, che vivea 400 anni prima dell' E. V. ci attesta che gli Egizi esercitavano la *pittura* da 10 mila

anni, che sussistevano ancora opere di quella grande antichità, le quali erano come quelle che vi si facevano tuttavia a tempo suo. Dunque gli Egizi per tanti gran secoli non aveano nella pittura fatto alcun progresso.

Le loro figure scolpite o dipinte erano sempre in una positura tesa, gambe unite, braccia incollate ai fianchi, orecchio più in su del naso, faccia circolare, mento corto e tondo, guance rotonde, occhio troppo rilevato nell'angolo, e bocca tirata in su.

Molti di questi difetti nascevano dalla conformazione degli Egizi, che non erano certo belli nè di statura nè di forme. Aveano però la conformazione necessaria all'uomo. Dunque molti difetti provenivano dall'ignoranza degli artisti. Ignoravano interamente l'anatomia.

Tutta l'anatomia d'Egitto consisteva a sventrare per far Mummie. Mestiere consimile a' nostri marmittoni, i quali vuotano polli e capretti senza badare alle forme e alle funzioni delle ossa e de' muscoli. I Mummiari Egizi potevano conosere la forma de' budelli; ma questa parte d'anatomia è estranea alle belle arti.

Gli artisti d'Egitto, ignoranti dell'anatomia, vollero esser ignoranti della natura vivente. Se l'avessero osservata con occhio studioso, non avrebbero rappresentate le figure come mummie infasciate.

Forse i loro sacerdoti li obbligavano a quel mummismo, e a innestare teste di bestie su corpi umani, e teste umane su corpi bestiali. E viva.

Dunque in Egitto non artisti, ma artigiani. Nelle loro pitture, che si veggono nelle fasce delle mummie, e in alcuni muri nell'alto Egitto, i colori sono impiegati interi senza esser misti, nè fusi. Ignoranza.

La grand'occupazione dei pittori egizi era di colorare vasi di terra e di vetro, barche, metalli, tele, casse e fasce di mummie. Anche in Grecia attualmente si dipingono immagini di divozione, e sempre in un modo; ma non perciò vi è arte. Così in Egitto artigiani pittori, e non pittori artisti. Forse questo mestiere vi durò fino ai Tolomei.

PITTURA DE' PERSIANI.

Scolari degli Egizi disegnaron sempre come i nostri fanciulli.

Celebri i loro tappeti anche in tempo d'Alessandro, ed erano ornati di personaggi, ricercatissimi come i Magotti della Cina.

Anche i loro mosaici furono dello stesso gusto.

Sono tuttavia i Persiani come sempre sono stati. All' Imperator Schah-Abbas venne il grillo d' imparare il disegno, e ricorse ad un pittore olandese che si trovava colà.

PITTURA DE' CINESI.

Un pittoricchio italiano chiamato Gio. Ghirardini è stato alla Cina, e ci ha dato di quella pittura una cognizione preferibile a quante ce ne hanno affibbiate i viaggiatori.

I Cinesi non hanno mai avuto, nè hanno la minima idea delle belle arti, neppure de'primi elementi. Non sospettano che vi sia prospettiva, e fanno paesaggi che non sono paesaggi.

La natura umana colà non è bella: e gli artisti invece di abbellirla, studiano di deformarla quanto più possono. Un ventre grosso è per loro una sublime bellezza. Una figura corta e panciuta è riservata ai loro eroi. Le loro Eroine hanno da esser secche, e sperticate come fantasme.

Non si parli di disegno. Tutti gli Orientali non conoscono che un piccol numero di tratti che ripetono sempre. Qualche testa ha una specie di verità, ma bassa e viziosa. Ampie vesti cuoprono tutto senza indizio che al di sotto vi sieno membri. Le stremità fanno paura.

Gl' ignoranti vi ammirano il colorito brillante: merito del clima, e non dell' arte che ve lo impiegano senza arte.

La loro statuaria, per quanto sia cattiva, lo è meno della pittura.

Un Gesuita macinator di colori fu inalzato al primo rango di pittor della Corte, e vi ascese ad una gloria superiore a Raffaello. Gli altri Gesuiti vi divennero pittori, e mandarono a Parigi quelle loro brutte battaglie, che furon poi corrette da M. Cochin prima d' incidersi.

PITTURE ETRUSCHE.

Gli Etruschi passano per i più antichi pittori d' Italia, e anche per i più bravi. Me ne rallegro. Plinio dice che prima della fondazione di Roma la pittura in Italia, cioè nella Toscana, era giunta alla perfezione. Tanto più me ne rallegro co' signori Toscani. Ai fatti.

I fatti sono che le sole pitture etrusche che ci restano, sono nelle tombe dell' antica Tarquinia. Il Winckelman ne fa una descrizione succinta, ma su l'arte sta zitto. Bravo.

PITTURA DE' CAMPANI.

Nella Campagna felice di Napoli e per quasi tutto il Regno di Napoli si scavano *Vasi* antichi di creta fina ben tirata e di belle forme, ma di color tetro con delineamenti di varie figure. Il Buonarroti, e il Gori sono stati de' principali a descrivere questi vasi, e perchè quegli scrittori erano Toscani, vollero per patriotismo chiamarli *vasi Etruschi*, e ora da per tutto portano questo falso nome. In Toscana non se ne è mai trovato neppure uno. È accaduto a questi vasi come al nuovo Mondo, che porta il nome di Americo Vespucci

Nel Regno di Napoli vi sono stati Greci. Duuque sono greche le pitture dei *vasi* non *Etruschi*. Dunque belle bellissime per ogni Greculo, il quale vi vede quel che si vuol vedere nelle nuvole. Una collezione di questi vasi è per i Winckelman un tesoro di disegno, e per chi ha il senso comune è una malinconia. In fatti non si trovano che ne' sepolcri, nè possono piacere che ai morti. Nel Regno vi sono stati Cartaginesi, Saraceni, Normanni, Teutonici Galli, Ispani, e chi non vi ha fatto il gallo! Dunque que' *vasi* di quali mani sono? de' nazionali no.

PITTURA DE' GRECI.

In niuna parte di questo Mondo le belle arti sono state coltivate quanto nella Grecia. L' arte del disegno vi vanta una data anteriore all' assedio di Troia, cioè più di 1300 anni prima dell' E. V. Ma i pittori ci cominciano ad esser noti molto più tardi.

1. Bularco fiorì 700 anni in circa prima dell'E. V. Un suo quadro fu comprato a peso d'oro dal re Candaule.

2. Lo scultore Fidia, che brillò nella metà del IV secolo prima dell' E. V. dipinse in Atene Pericle Olimpico.

3. Paneno fratello di Fidia dipinse in Atene Atlante che sostiene il mondo, ed Ercole accompagnato da Teseo e da Piritoo si prepara a sollevarlo da quel fardello: vi rappresentò personificate la Grecia e Salamina con rostri di navi. Dipinse auche la lotta d' Ercole contro il Lione di Nemea, Aiace che oltraggia Cassandra, Ippodamia con sua madre, Prometeo carico di catene, ed Ercole accinto a liberarnelo; Pantesilea che spira in braccio di Achille, e due Esperidi

co' pomi del loro giardino. In Atene dipinse la battaglia di Maratona, e vi si riconosceva Milziade, Callimaco, Cinegiro, e dall' altro lato de' Persiani Dati e Artaferne. Ma in Elide egli dipinse il combattimento degli Ateniesi contro le Amazzoni, e lo dipinse nello scudo di Minerva scolpito da Colorete: colorire i marmi o i bronzi non pare d' un bel gusto.

4. Polignoto di Taso (420 anni) fu il primo che vesti le donne di colori brillanti. Meglio lasciarle nude. Fu il primo ad increstarle di vari colori; meglio senza. Fu anche il primo ad aprir loro la bocca; ne poteva far di meno. Ma l' aprì anche agli uomini, e loro fece mostrar i denti. Dunque prima di lui i pittori erano arcigotici. È lunga la filza de' suoi quadri. E che ce n' importa? Aristotile vi trovò un' eccellente espressione. Si narra che per esprimere i tormenti di Prometeo, avesse posto alla tortura uno schiavo. Alcuni pittori moderni sono accusati d' aver crocifisso uomini per fare il Crocifisso. Quintiliano gli rimprovera debolezza di colorito: ma dopo una mezza dozzina di secoli non so qual colorito si mantenga vivo. Luciano se ne va in estasi per Cassandra nell'atto ch' è violata da Aiace, e dice che si vedeva la verecondia di quella Principessa a traverso del velo con cui si copriva il viso. La grande opera di Polignoto fu la battaglia di Maratona dipinta nel Pecile d' Atene. Nel davanti gli Ateniesi e i Persiani combattevano d' ugual valore; nel centro i nemici prendevano la fuga e si precipitavano confusi in un marasco; nel fondo i vascelli, da' quali i nemici volevano precipitarsi, ed erano massacrati da' Greci. Vi spiccava Milziade con Teseo che pareva uscir dalla terra, con Pallade Dea tutelare degli Ateniesi, con Ercole altro protettore. Fra gli altri v' era anche l' eroe Echetlo, il quale nella battaglia apparì da rustico, e con vomero d' aratro in mano fece macello de' nemici, e poi sparì. L' invenzione è bella, e per bella passa anche la disposizione. Per 900 anni si mantenne questa pittura in un portico aperto. Nel V. secolo si volle trasportarla a Costantinopoli, e non si sa come perì in quella tomba delle belle arti. Polignoto amò le composizioni grandi d' un gran numero di figure: un tal gusto poi cambiò. Egli scriveva il nome sopra ciascuna delle sue immagini. Male per gli eruditi, che si

dilettano d' indovinelli; ma è un bene saper subito che cosa è quella là; si gusta meglio. Si compiacque talvolta di soggetti gradevoli. Dipinse all' encausto, come si praticava a Rodi. Egli fu generoso, come deve essere ogni artista; fece gratuitamente nello stesso Pecile altri quadri per il pittor Micone. Questa sua generosità negli Anfizioni, ch' erano gli Stati Generali della Grecia, ai quali ordinarono che Polignoto fosse da per tutto alloggiato a spese pubbliche.

6. Passone dipinse gli uomini, dice Aristotile, peggio di quel che sono, Polignoto migliori, e Dionisio come realmente sono. Eliano poi dice, che Polignoto li fece maggiori del naturale, Passone più piccoli, e Dionisio della grandezza ordinaria. Ma Eliano dice ancora, che incaricato Passone a far un cavallo rivolgersi per terra, egli lo dipinse correndo; ma essendone scontento chi glielo avea ordinato, il buon pittore gli rispose che non si avea che a porre capo in giù il quadro, ed ecco rovesciato il cavallo. Spropositi.

8. Apollodoro Ateniese fu poco dopo Polignoto, e fu il primo gran colorista. Perciò Plinio dice ch' egli fu il primo a fermare lo sguardo. Sarà stato un Tiziano; laddove Polignoto sarà stato un Raffaello, che non fissa subito i dilettanti, ma conviene osservarlo, e quanto più si osserva più piace, non già per i colori, ma per il disegno, per l' espressione ec. Sotto le opere di Apollodoro fu scritto *sarà più invidiato che imitato*.

9. Zeusi d' Eraclea più giovane e contemporaneo di Polignoto. Nella sua puerile disfida con Parrasio si dichiarò vinto; poichè egli col suo quadro d' uva non avea ingannato che uccelli; ma Parrasio colla sua finta portiera avea ingannato un Zeusi. Queste piccole illusioni non fanno il pregio dell' arte. Il merito di Zeusi sarà stato molto grande per meritar gli elogi di Apollodoro, il quale co' versi si doleva d' essere stato sorpassato da Zeusi. È dolce la lode che viene da un artista accreditato; ma una tal lode fa più grand' onore al lodatore. Le sue opere principali furono una Centauressa, Penelope, un Atleta, Giove in trono, Ercole fanciullo fra serpenti, Marsia ec. I suoi quadri non erano di molte figure: tanto meglio. Per dingere Elena nuda egli scelse cinque delle più belle Ragazze di Crotone, per la qual città era il quadro, e di ciascuna di quelle cinque scelse la parte più bella per farne una bellezza compita. Egli dipinse

anche a chiaroscuro, mettendo del bianco sopra un fondo nero. Fece de' modelli in creta, come dovrebbe fare ogni artista. Zeusi acquistò ricchezze grandi, e le impiegò malamente in fasto. Diede in orgoglio; donò qualche sua opera stimandola superiore a qualunque prezzo. Donò anche un quadro al Re Archelao, credendo d' imporre riconoscenza ad un Re. Non si deve donare che agl' inferiori.

10. Parrasio d'Efeso figlio e discepolo di Enfanore fu il primo a contornare con eleganza. Come egli dipingesse il popolo Ateniese nel contrasto di tutte le sue differenti passioni, e chi può indovinarlo? Si sa ch' egli non impiegava che una o due figure, di rado quattro. Furono celebri due suoi quadri; uno di un soldato in arme che correva al combattimento con tal fuoco che gli si scorgeva il sudore; l' altro era d' un altro soldato che si disarmava tutto ansante. Parrasio ebbe la malattia della superbia: si credette il principe de' pittori, e quel ch' è peggio credette d' aver egli portata la pittura alla perfezione. Sciocco!

11. Timante di Sicione per giudizio del popolo vinse Parrasio nell' espressione. In un quadruccio, per far comparir grande un Ciclopo dormente, vi aggiunse de' satiri più piccoli che gli misuravano il pollice co' loro tirsi. Nel sacrificio d' Ifigenia fra gli astanti, ciascuno nella sua rispettiva tristezza, Agamennone il Padre spiccava col capo coperto. Invenzione nobile per caratterizzare l' afflizione di un gran personaggio, il quale per non mostrar la sua debolezza si cuopre il viso; e gli antichi se lo coprivano col manto ne' dolori estremi. Frattanto gli Oratori, e Cicerone e Quintiliano hanno creduto che Timante dopo avere esauriti tutti i gradi del rammarico negli astanti, non sapendo andar più in su per Agamennone, gli coprì il capo: e lodano di sublime questa invenzione, la quale non sarebbe che un ripiego di sterilità. Convien fidarsi poco degli oratori, de' poeti, e de' pedanti: non vanno in cerca del vero, nè del giusto; ma di quello che torna più al loro conto.

12. Androcide si rese celebre per aver dipinto pesci intorno a Scilla.

13. Eupompo fu capo della scuola di Sicione sua patria, e maestro di Panfilo, il quale ebbe per discepolo Apelle.

14. Eussenida è noto

come maestro di Aristide di Tebe.

15. Teone di Samo si distinse per le sue espressioni sforzate, e con ragione disapprovate dagli antichi, i quali non soffrivano che un pittore rappresentasse Oreste nell' atto di scannare sua madre. Teone dipinse un guerriero accinto a combattere, e non iscoprì il quadro in piazza che al suono delle trombe: il volgo applaudì. Questi artifici non possono produrre che un successo momentaneo: l' artista non ha da fare uso che della sua arte.

16. Panfilo d' Anfipoli in Macedonia celebre per il suo talento, e per essere stato maestro di Apelle, fu il primo fra gli artisti a coltivare le belle lettere e le scienze, specialmente le matematiche, sostenendo che senza quegli aiuti l' arte non poteva far progresso. Pensava benissimo. Così avrà ben maneggiata la prospettiva, che da' moderni è negata agli antichi. Egli trattò argomenti grandi, il combattimento di Fliunte, e la vittoria degli Ateniesi. Dipinse all' encausto. Egli aprì scuola, vi teneva gli scolari per dieci anni esigendo per ciascuno un *talento*, cioè 1800 scudi. Puh! Questo è un avvilire una professione nobile. Ma così n' erano esculsi i servi, che vi furono poi ammessi da' Romani. E tra servi non potevano darsi talenti adattati per le belle arti? Che false e odiose distinzioni di nobili e ignobili. Nobile è chi fa bene.

17. Aristide buon pittore, benchè Tebano: la gente di Beozia passava per balorda, e diede valentuomini in ogni genere, Pindaro, Epaminonda, Plutarco. Egli si contraddistinse per l' espressione, ma fu duro nel colorito. Mirabile fu il suo quadro d' un saccheggio d' una città, in cui un bambino si strascinava alla mammella ferita di sua madre moribonda, la quale apprendeva ancora che il bambino non succhiasse sangue invece di latte. Dipinse anche un supplicante, cui non mancava che la voce. La sua battaglia era di 100 figure, e ciascuna gli fu pagata 10 mine, cioè 180 scudi; onde tutto il quadro importò 18 mila scudi. Quando i Romani presero Corinto, erano sì gonzi, che il Console Mummio vedendo il Re Attalo comprare per 6 mila sesterzi un quadro d' Aristide, credette che contenesse qualche virtù occulta, e glielo levò. I soldati Romani gettarono confusamente per terra quella bella quadreria, e vi giuocavan sopra a' dadi.

18. Apelle d' Efeso, o di

Coo, o di Colofone, è il più celebre de' Pittori antichi, non solo per i suoi quadri, ma anche per i suoi libri su l' arte. Anche il suo maestro Panfilo scrisse su la pittura e su i pittori. Niun artista studiò mai quanto Apelle. Per qualunque affare non lasciò mai passare giorno senza studio: quindi il proverbio *niun giorno senza linea*, cioè senza lavoro. Benchè fosse in molta riputazione volle pagare il suo *talento* a Panfilo e mettersi fra' suoi discepoli. Per far tacere i malevoli bisognava andare alla scuola di Sicione, come adesso a Roma. Terminato un quadro, egli lo esponeva al pubblico, non per respirare il fumo degli elogi, ma per raccorne le critiche, e approfittarsene. Un calzolaio gli censurò giustamente un calzare, e Apelle lo raggiustò. Il giorno appresso lo stesso artigiano gli biasimò una gamba: Apelle saltò fuori e gli disse, *niuno parli che del suo mestiere*. Egli era portato a deridere, specialmente gli amatori: *bada*, disse un giorno ad Alessandro Magno che ragionava di pittura. *bada che que' ragazzi che stemprano i colori, non ti sentano, e ridano*. È un elogio del Monarca il dire che non se ne offese. Ad uno de' suoi giovani che avea fatta un'Elena carica di ricchezze, disse: *l' hai fatta ricca, non sapendo farla bella*. E ad un altro che gli mostrò un quadro vantandosi d' averlo fatto in poco tempo, rispose: *lo veggo, e mi maraviglio che non ne abbi fatti di più*. Apelle era modesto, ma non di quella modestia affettata, di cui si fa mostra senza ingannar nessuno Egli lodava i suoi rivali, ma nella *grazia* egli diceva di sorpassarli, anzi la voleva tutta per sè. Non contento di lodarli, li proteggeva, li soccorreva, come soccorse Protogene mal ricompensato da' suoi cittadini. Apelle gli offrì somme grandi di tutte le sue opere, e a somme maggiori furono subito comprate. Specchiatevi, intriganti, che cercate denigrare il merito altrui, e non fabbricate che su le altrui ruine. Si racconta che il modesto Apelle nel ritrarre una bella innamorata di Alessandro chiamata Pancasta, se ne innamorò, la domandò, e Alessandro gliela accordò. Gli accordò ancora la privativa di far il di lui ritratto, e ne fece molti. Il più stimato de' suoi quadri fu il Re Antigono a cavallo, e Diana nel mezzo al coro delle sue vergini che le facevano sacrificio. Si decantò anche la sua Venere uscendo dalle acque. D' un' altra

Venere egli non terminò che la testa, e niun altro pittore ardì terminare il resto. Egli, come altri pittori, lavorò all'encausto, e non impiegò che quattro colori. Se nella incisione, dove non si ha chiaro e oscuro, si mette tanta varietà, che varietà di tinte non risulta da quattro colori uniti col chiaroscuro? Si è molto parlato della *linea* di Apelle con Protogene di Rodi. Giova più esporre il suo quadro della Calunnia. Apelle fu calunniato ad un Re, e i Re non sono increduli. Dunque sieda in trono sua Maestà 1. la *Credulità* con tanto d'orecchie da Mida, e abbia a fianco i due suoi consiglieri 2. *l'Ignoranza* cieca, e 3. il *Sospetto* agitato nell'interno, ma esteriormente allegro per qualche sua bella scoperta. Il *credulo* Re porge orecchie e mani alla 4. *Calunnia* bella, astuta, furibonda, irata, che con una mano scuote una face, e coll'altra strascina la 5. *Innocenza*, giovinetto che alza le mani e gli occhi al cielo e lo chiama in testimonio. La Calunnia è preceduta dal 6. *Livore* pallido, deforme, torvo; ed è seguita dalla 7. *Insidia*, e dalla 8. *Adulazione*, che la infiorano e l'adornano. Da lontano viene il 9. *Pentimento* lacero, sucido, lugubre, il quale riguardando in dietro lagrima e con vergogna mira la 10. *Verità* che viene l'ultima a passi lenti, nuda e luminosa. Questo quadro dovrebbe essere in tutte le Reggie, in tutti i Palagi. Ma perchè la *Verità* è odiosa non è in verun luogo. In Modena si crede esservene un disegno di Raffaello, e se n'è recentemente fatta qualche cattiva incisione. Artisti, non calunniate, ma dipingete la Calunnia, che tra le bestie più fiere è la più feroce.

19. Protogene di Rodi, poveretto tanto che da giovavane non dipingeva che barche. Ma la sua povertà gli giovò per indurirlo più allo studio. Il suo capo d'opera fu il *Gialiso* figlio del Sole e della ninfa Rodi; quel giovinotto dovea esser cacciatore, perchè un cane era dipinto a suo fianco. Che per questo quadro l'artista vi avesse lavorato sette anni mangiando sempre lupini, e che si avesse posti quattro colori l'uno su l'altro per difenderlo dalle ingiurie del tempo, onde cadendo un colore succedeva subito l'altro; e che non riuscendo a rappresentare la bava o la spuma del cane, infastidito gli scaraventò addosso la tavolozza, e il caso fece quel che l'arte non sapeva fare: sono di quelle favolette da raccontarsi.

Stando al foco a filar le vecchierelle.

Protogene era un po' lunghetto ne' suoi lavori, e Apelle gli rimproverava di non sapere finirla. Gli si rimproverò anche d' esser timido, stentato, e un poco freddo, ma era purissimo; e fece molte opere stimate.

20. Melanto pittore savio scrisse su la pittura.

21. Asclepiodoro contemporaneo di Apelle fu esatto nel disegno, e il tiranno Mnasone gli fece dipingere i 12 Dei, e glieli pagò 550 scudi l' uno.

22. Nicofane pittore elegante e gioviale, di gran vivacità nel concepire e nell' eseguire, si dilettò di dipingere cortigiane.

23. Nicomaco era l'opposto di Protogene, era d' una facilità sorprendente, e tanto più che non era vizioso. Ad un censore che sofisticava su l' Elena di Zeusi, Nicomaco disse: *prendi i miei occhi, e ti parrà una Dea*. Ciò significa che per giudicare bisogna sapere. Sanno bene tutte le parti dell'arte coloro che giudicano su le produzioni degli artisti?

24. Antifilo nato in Egitto lavorò in grande, in piccolo, e in ridicolo; onde fu posto fra' pittori di prima e di seconda classe, e intese bene il chiaroscuro. Le sue opere serie furono Esione, Minerva, Bacco. Volle anche divertirsi col rappresentar delle donne che lavoravano lana. Dipinse innoltre una figura ridicola *gryllos*, cioè porco: gli antichi chiamavano *grilli* le bambocciate.

25. Pausia di Sicione fu il primo a dipingere soffitti; ne poteva far di meno. Si dilettò a dipingere fanciulli. Il suo gran sacrificio di buoi fu portato a Roma ed esposto nel portico di Pompeo. Egli amò Glicera inventrice delle corone di fiori, la dipinse a sedere inghirlandata, e Lucullo ne comprò una copia o una replica per due talenti, cioè per 3600 scudi.

26. Aezione fu celebre per il quadro delle nozze di Alessandro con Rossane descritto da Luciano, e imitato dal Sodoma nella Farnesina. Rossane sul letto teneva gli occhi bassi in segno di verecondia e di rispetto verso l'Eroe. Dietro a lei un amorino ridente le alzava il velo per iscoprirla ad Alessandro. Un altro toglieva i sandali allo Sposo per andare a letto; e un altro lo tirava per il manto per accostarlo alla sposa. Alessandro le offeriva la corona; Efestione teneva la face nuziale, e si appoggiava ad un giovinetto bello raffigurante Imeneo. La scena era tutta giovialità, ornato di

amorini che scherzavano colle armi del conquistatore; due sostenevano la lancia pesante per loro come un trave, due altri ne strascinavano un terzo sdraiato su lo scudo come se fosse l'eroe trionfante; e un altro per far paura quando passavano, si nascondeva dietro la corazza. Si rimprovera che ad ogni figura v'era scritto il suo nome. Che mortalissimo peccato! Questo quadro fu esposto ne'giuochi Olimpici; Prossedine che n'era il giudice, ne fu talmente incantato che diede sua figliuola al pittore.

27. Filossene facile come il suo maestro Nicomaco si contraddistinse nella battaglia d'Alessandro con Dario.

28. Perseo allievo di Apelle ebbe il merito che un altro insigne pittore gli dedicò degli scritti su l'arte. Non ce n'è rimasto neppure uno di tanti libri antichi sulla pittura. Possiamo leggere i principii della scultura antica su le statue, ma le pitture che ci sono rimaste non sono che della feccia de' pittori.

29. Ctesiloco altro discepolo di Apelle si divertì a dipingere Giove che partoriva Bacco con tutti i dolori e con tutte le smorfie delle partorienti, e le Dee tutte occupate a fargli le mammane.

30. Aristolao figlio e allievo di Pausia fu un pittore de' più puri e de' più semplici. Non volle dipingere che benefattori, Teseo, Epaminonda, Pericle. I suoi quadri non contenevano ordinariamente che una sola figura. Niente di più difficile e di più bello.

31. Mecofane allievo anche di Pausia. Duro nel colorito, esatto nel resto.

32. Socrate ebbe la grand'arte di piacere a tutti. Oltre il suo Esculapio colle figlie, fu celebre il suo *Indolente* rappresentato in un uomo che filava una corda, e un asino la rodeva mentre egli la torceva.

33. Artemone. La sua Stratonice ammirata da pescatori, la sua Danae, il suo Ercole e Deianira gli fecero grand'onore. E più di tutto quelli che furono portati in Roma e posti nel portico di Ottavia: vi si ammirava Ercole che deposta la spoglia mortale sul monte Eta, ascendeva in Cielo col consenso degli Dei, e la storia di Laomedonte con Nettuno e con Ercole.

34. Cliside, sdegnato d'essere stato mal accolto da Stratonice, la dipinse in atto di prostituirsi ad un pescatore, di cui era fama ch'ella fosse innamorata. Egli espose sì fatto quadro nel porto di Efeso, e s'imbarcò. La Regina che vi si trovò dipinta

bella, non volle che il quadro si togliesse via. Le donne, regine e non regine preferiscono la bellezza alla castità.

35. Teodoro dipinse bei quadri, trasportati poi a Roma per adornare i portici di Filippo.

36. Neacle dipinse una battaglia navale tra gli Egizi e i Persiani sul Danubio, e perciò vi rappresentò un cocodrillo e un asino.

37. Leontisco è noto per due quadri, uno d'una sonatrice d'arpa, e l'altro di Arato vittorioso con un trofeo.

38. Erigono da macinator di colori divenne un buon pittore. Dunque per esser pittore non v'è bisogno di nascita distinta, ma di talento.

39. Eufranore di Corinto pittore e statuario di prim'ordine dava alle sue figure sveltezza e grandiosità. Le sue opere famose furono li 12 Dei, Ulisse che fa il pazzo col porre all'aratro un bue e un cavallo, le bravure degli Ateniesi a Mantinea, in cui si ammirava la capellatura di Giunone. Il suo Teseo si diceva nudrito di rose, e quello di Parrasio di carne. Eufranore scrisse anche su la simmetria e su i colori.

40. Cidia di Citno aggiunse alla pittura un nuovo colore rosso per un' ocra mezza bruciata ch' egli osservò in una bottega consumata dal fuoco. Il suo quadro degli Argonauti fu comprato ad alto prezzo da Ortensio, e da Agrippa dedicato al portico di Nettuno per le sue vittorie navali.

41. Di Eraclide Macedone non si sa che il nome. E niente di più si sa di.

42. Metrodoro Ateniese pittore e filosofo.

43. Antidoto discepolo di Eufranore ebbe più esattezza che fecondità, e il suo colore fu severo. Il suo sonator di flauto passava fra i migliori quadri.

44. Nicia fu eccellente nel chiaroscuro e nelle donne. Lavorava con tale attenzione che si scordava fin di mangiare. Per il suo Ulisse che evoca le ombre dei morti un re gli offrì 60 talenti, cioè 54 mila scudi. Il pittore ebbe la generosità di donarlo alla sua patria Atene, la quale gli eresse un monumento fra gli illustri patrioti. Molti suoi quadri furono trasportati a Roma da Augusto.

45. Onfalione schiavo prediletto di Nicia. Dunque anche in Grecia i servi si ammettevano nelle arti liberali.

46. Atenione ebbe un colorito austero, ma non ingrato. In Atene dipinse una grande assemblea di donne.

Fu stimato il suo Ulisse che scuopre Achille travestito da donna; e più ancora il suo Palafreniere con un cavallo.

47. Timomaco di Bisanzo contemporaneo di Giulio Cesare, il quale gli pagò per due quadri 80 talenti, cioè 72 mila scudi: uno rappresentava Aiace furioso, e l' altro Medea massacrante i suoi figli; e questo non era neppure terminato. Una Gorgona v' era riguardata per un capo d'opera.

PITTORI DI GENERI.

48. Pireico fu bravo nei soggetti triviali, come lo sono i nostri Olandesi. I suoi quadri furono comprati a caro prezzo: le cose volgari piacciono al volgo, e il volgo s' inalza fin entro i palagi. I quadri di questo genere predominano nelle ceneri di Ercolano.

49. Serapione non dipinse che architetture.

50. Callicle non fece che quadrettini di quattro dita.

51. Calede dipinse in piccolo soggetti di comici.

52. Dionisio visse nell' ultimo secolo prima dell' E. V. e non dipinse che quadrucci di soli uomini.

PITTRICI.

53. Timarete dipinse una bella Diana in Efeso.

54. Irene, figlia di Cratino pittore e commediante, dipinse una Proserpina.

55. Calipso fece un vecchio, e un ciarlatano.

56. Alcistene un ballerino.

57. Aristarete un Esculapio.

58. Anassandra niente.

59. Lala vergine perpetua ebbe molta facilità ne' ritratti, e oltre al pennello maneggiò anche la punta su l' avorio.

60. Di Olimpia discepola di Autobalo non si sa nulla.

PITTORI ROMANI.

In Roma fin al tempo di Tarquinio Prisco si eresse una statua ad Atto Navio augure; poi in tempo della Repubblica un'altra ad Orazio Coclite, e al tempo dei Decemviri una ad Ermodoro, 494 prima dell' E. V. Appio Claudio consacrò nel tempio di Bellona uno scudo carico di ritratti di sua famiglia. Le famiglie nobili avevano le immagini affumicate dei loro illustri antenati. Tutte quelle immagini non saranno state che in bassirilievi. Dunque Roma avrà avuto artisti fin dalla sua origine. Ma ne abbia pure avuti Etruschi, Greci, Latini, o Campani, è certo ch' ella fu sempre ignorante delle belle arti, e delle scienze fin agli ultimi sospiri della sua ideale libertà; e quando le andò a

rapire dalla Grecia, fu per fasto e non per sentimento.

61. Fabio 450 anni di Roma e 303 prima dell'E. V. fu il primo Romano che maneggiò il pennello, e perciò fu denominato *Fabio Pittore*. Egli era nobile, e il primo pittore e il primo istoriografo romano. Dipinse nel tempio della Salute, e le sue pitture vi si conservarono fin alla distruzione del tempio incendiato sotto l' Imperatore Claudio.

62. Pacuvio poeta tragico, nipote del poeta Ennio, un secolo e mezzo dopo Fabio dipinse il tempio d' Ercole nel Foro Boario. Nè Pacuvio, nè Fabio ebbero imitatori, nè seguaci. Dunque cattive le loro pitture: dunque i Romani insensibili alle arti di gusto.

63. Arellio in tempo di Augusto non dipinse che cortigiane, e a cortigiane rassomigliavano anche le sue Dee.

64. Ludio dipinse sotto Augusto bambocciate e vedute.

65. Quinto Pedio nipote di un uomo Consolare e Trionfale, si occupò alla pittura, perchè era muto, e non era buono a niente.

66. Amulio lavorò con tutta la toga umilmente nell' *Aurea Casa* di Nerone.

67. Turpilio Cavalier romano di Venezia dipinse in Verona cose belle colla mano sinistra

68. Antistio Labeo dipinse quadretti che lo resero disprezzabile.

69. Cornelio Pino dipinse nel tempio dell'Onore e della Virtù riedificato da Vespasiano.

70. Accio Prisco dipinse nel suddetto tempio.

Chi fosse il gran pittore del ritratto bestiale di Nerone, alto 120 piedi parigini, non si sa. Si sa bensì che quello fu il primo quadro in tela. E come altrimenti far un quadrone sì enorme? E si sa ancora che fu una follia.

CONSIDERAZIONI

SULLA PITTURA DEGLI ANTICHI.

Bestemmierebbe chi non dicesse che la scultura antica è superiore alla moderna. Ma per la pittura noi ci consoliamo colla pretensione d'esser superiori agli antichi. E perchè? Perche in quelle poche pitture che ci sono rimaste dell' antichità si osserva una *composizione semplice*. La semplicità dunque sarà un difetto? Si esamini.

L' occhio abbraccia una pittura tutta insieme. Non è come l' orecchio che ascolta una cosa dopo l' altra. L' occhio vede tutto in un colpo un' immagine, e vuol essere

fissato da lei: ella non può fissarlo, perchè 8, 20, 50 altre figure lo richiamano di qua e di là; egli vuole conoscerle tutte, e non ne conosce più nessuna. Per quanto si aggruppino per fissare l'attenzione sul soggetto principale, lo spettatore vuol vedere tutto quel che gli si mostra. E perchè gli si mostrano? Se l'opera è buona, egli non la scorrerà senza qualche piacere; ma questo piacere sarà misto di pena simile a quella quando si percorre una galleria piena di quadri: si vuole vederli tutti, si vorrebbe fermarsi a qualcuno, ma si è chiamato dagli altri; per quanto si faccia per considerarne uno, la distrazione non si può impedire. Che godimento tranquillo e puro non dà in un gabinetto un solo quadro, o un piccolissimo numero di quadri!

L'artista poi che mette in un quadro molte figure, può mettere in ciascuna tutta l'esattezza?

La pittura può far illusione, se gli oggetti hanno uno o due piedi di rilievo, perchè i raggi reflessi venendo tutti in uguale distanza conservano fra loro ugual grado di forza. Dunque la moltiplicità de' piani che noi usiamo per la moltiplicità delle figure nuoce al loro rilievo. Dunque la semplicità che noi rimproveriamo agli antichi è un pregio essenziale dell'arte, ed è un rimprovero per noi d'essercene allontanati.

Gli antichi vollero godere delle figure dipinte come delle statue: perciò in uno stesso quadro ciascuna figura era distaccata dalle altre. Così ciascuna avea più rilievo, era fatta con più diligenza, e si gustava più distintamente.

Gli antichi sapevano anche aggruppare, e anche con leggiadria, come si osserva in alcuni quadri d'Ercolano.

La loro composizione pittoresca era simile a quella de' loro bassirilievi. Il bassorilievo della morte di Meleagro ce ne può dare una giusta idea: vi sono aggruppate 7 figure in un modo sì bello, che fu imitato dal Pussino nel suo quadro della Estremunzione. Per ogni riguardo merita la composizione degli antichi essere adottata da' pittori moderni.

La purità del disegno, la scelta delle belle forme, l'espressione, la convenienza sono le parti grandi dell'arte; e perciò Raffaello ha lo scettro della pittura. Tutte queste parti si trovano eminentissimamente nelle belle statue antiche. Come dunque si può dubitare che non fossero eminentissimi i

quadri celebri de'celebri pittori greci? Coll' attaccar gli antichi si detronizza Raffaello, per sostituirgli macchinisti, coloristi, decoratori, apparatori.

Il colorito al tempo di Polignoto avea dell' aspro, ma il disegno era del più gran carattere. Nelle età susseguenti il colorito acquistò più dolcezza e fu brillante, ma con discapito del disegno, e de' requisiti essenziali dell'arte. Appunto come a'tempi nostri: i nostri pittori spiccano nelle parti subalterne, e Raffaello è sempre superiore a Tiziano.

Per la meccanica dell'arte gli antichi non conobbero certo la pittura ad olio; ma in qualunque modo dipingessero, maneggiarono bene il pennello, colorirono con vivezza, intesero il chiaroscuro, e la prospettiva lineare e aerea, come tuttavia si osserva ne' detrimenti che dopo tanti secoli ci sono rimasti di quelle pitture, che sicuramente non sono de' più illustri pittori della Grecia. Nè sono i capi d' opera de' principali scultori greci le più belle statue antiche che fanno la nostra ammirazione. E abbiamo l' ardire di esaltare la pittura moderna su l' antica? Questo è contro ogni fondamento. Dunque è una follia.

PITTORI MODERNI.

Chi non sa che dipingere, e dipingere anche bene, possiede un mestiere difficile, e merita la stima della gente del mestiere.

L' artista che inventa, compone, e colorisce soggetti puramente gradevoli, che dilettano soltanto lo sguardo degli spettatori, abbia il primo posto fra gli ornatisti.

Chi rappresenta idee nobili e grandi, disegna con purità, colorisce e fissa invece di abbagliare, e trasmette nei riguardanti gli stessi affetti e gli stessi pensieri de' quali egli è acceso, egli è un vero artista uguale al più gran poeta. Un verseggiatore anche di versi canori, e di vezzi, non è poeta. Neppure è pittore un colorista, un macchinista, un ornatista. Costoro hanno la vanità di dirsi artisti, e non sono che artigiani, come tanti accademici di poesia non sono poeti, ma verseggianti.

I poeti, i pittori, gli statuari veramente artisti sono fenomeni che la natura con avarizia produce in questo mondo: meritano perciò tutti gli omaggi che si debbono al genio. Se sono sublimi, innalzano l' uomo. Se sono solamente piacevoli, gli procurano piaceri: il piacere è

un bisogno dell' uomo. Ma chi non è che mediocre... ah il gusto non soffre mediocrità. Non v' è gradino dal mediocre al peggio. Si sforzino pure i dilettanti e i ricchi di esagerare le bellezze de' loro quadri: la pittura è come la poesia, il mediocre e il cattivo si getta nell' oscurità. L' Europa in tre secoli avrà dato 30 mila pittori e 300 mila poeti, e 30 milioni di libri; e appena ha 300 libri, 3 poeti, e 12 pittori. E tutti gli altri? alla pedanteria de' nomenclatori.

1. Pietro Vannucci da Perugia, e perciò detto il *Perugino*, n. nel 1446, m. nel 1524. Conservò la secchezza gotica, ma fu preciso, semplice, e anche con qualche grazia; ebbe facilità, e sufficente colorito, ma senza cognizione di chiaroscuro. La sua maggiore celebrità è d' essere stato maestro di Raffaello. Fu orgoglioso, perchè s' inalzava un tantino su gli altri pittori del suo tempo. Da povero divenne ricco, ma avaro in tutto fuor che per sua moglie. Per la sua avarizia portava sempre in campagna lo scrigno del suo oro: i ladri glielo rapirono, ed egli ne schiattò di crepacuore.

2. Leonardo da Vinci fiorentino, nato nel 1445, m. nel 1520. V. *Scuola fiorentina*. Fu il primo de' moderni che studiò l' espressione con esattezza. Egli osservò che la natura è varia continuamente ne' suoi prodotti; dunque la bellezza d' un quadro deve consistere nella gradevole varietà delle forme. Su questo principio per rappresentar un convito di contadini allegri, egli ne invitò molti a casa sua, e mentre coloro mangiavano e ridevano, egli studiava i loro gesti, e poi andava nel suo gabinetto a delinearli. Chi vedeva questa sua opera, bisognava che ridesse. Attento sempre ad osservar le fisonomie, quando egli si incontrava in qualche testa di carattere, se l' abbozzava subito nel suo taccuino. Seguitava anche i condannati, per osservarne le passioni. E consigliò a tutti i pittori di fare raccolte di nasi, di occhi, di bocche, e d' ogni membro di forme e di proporzioni differenti per servirsene nelle occorrenze: metodo unico per rappresentare il vero. Perciò egli rappresentò i ritratti colla maggiore rassomiglianza. Ma questo non basta per la bellezza ideale: n' è però il preliminare; per giungere alla bella natura, conviene prima conoscer bene la natura. Leonardo non conobbe le bellezze sublimi dell' antichità, e ciò nondimeno

seppe dare scelltezza e grandiosità alle sue opere. I suoi cartoni per la gran sala del Consiglio unitamente con quelli di Michelangelo servirono di studio ai più gran pittori; e Raffaello di 20 anni andò a posta a Firenze, e di là prese disgusto della maniera dura e secca del Perugino. Leonardo portato come i Greci per la semplicità, abborrì la confusione: non pose che il puro necessario; nè deve fare altrimenti chi è savio. Alcuni suoi quadri si conservano ancor freschi. È celebre la sua *Cena* di Milano disegnata dal Rubens, e incisa dal Soutman. L' incisione che fece l' Edelinck d'un combattimento di quattro cavalieri d'un cartone di Firenze, non è d' un disegno esatto.

3. Andrea Mantegna padovano, n. nel 1430, m. nel 1506, lasciò di fare il pastorello di pecore per farsi pittore. Sotto lo Squarcione egli dipinse un quadro in s. Sofia di Padova con tal bravura, che Giacomo Bellini pittore celebre ne restò incantato, e gli regalò sua figlia per moglie. Da allora lo Squarcione nemico del Bellini si fece detrattore del Mantegna, di cui era prima stato il panegirista, gli rimproverava che cadeva nella secchezza, perchè studiava le statue antiche e negligeva la natura. Il Mantegna si approfittò del rimprovero; studiò l' uno e l' altro, e dipinse nel Vaticano.

La sua opera più celebre fu il trionfo di G. Cesare, che da Mantova è passato in Inghilterra nel palazzo d' Hanptoncourt: egli stesso ne fece un' incisione. Egli dispose bene le figure, le sue teste sono nobili, le attitudini eleganti e semplici, la prospettiva molto ben intesa; ma le pieghe dei panni hanno della rigidezza che si dice gotica, il nudo è secco, e il colore non rotto. L' esecuzione però è tirata all' ultimo finimento, come una miniatura.

4. Fra Bartolommeo di s. Marco domenicano fiorentino, n. nel 1469, m. nel 1517, imparò da Raffaello la prospettiva, ed egli insegnò a Raffaello il colorito e il panneggiamento. Fra Bartolommeo fu l' inventore del fantoccio per istudiare i panneggiamenti, i quali negli aggetti non debbono aver pieghe troppo forti, nè ombra che le tagli. Egli dipinse con morbidezza e con vigore, disegnò con purità e con eleganza; e meglio avrebbe fatto, se non fosse stato frastornato dalle inezie fratesche.

5. Alberto Duro. V. Scuola Tedesca.

6. Michelangelo Bonarroti

n. nel 1464, m. nel 1564. V. Scuola Fiorentina. Con tutta la sua dottrina anatomica egli è sì caricato, che seguendo la sua maniera si caderebbe in barbaro.

7. Tiziano Vecelli n. nel 1477, m. nel 1576. V. Scuola Veneziana. Allievo de' Bellini, emulo di Giorgione che sorpassò ben presto. I Veneziani dipinsero senza preparazione di disegni. All' incontro i Fiorentini e i Romani preparavano i disegni prima di eseguirli. Perciò i Veneziani sono riusciti gran coloristi, e niente altro. Tiziano n' è il patriarca. Nel disegno poi è difettoso, senza scelta di forme, di espressioni, di idee, di convenienze. Mirabili sono i suoi paesi per la scelta degli oggetti, per la varietà delle forme, per la singolarità, per la semplicità, per la verità, e per la morbidezza. Sono ugualmente stimabili i suoi ritratti. Nel far quello di Carlo V., caduto per terra il pennello, Carlo lo raccolse dicendogli che *un Tiziano merita di essere servito da un Imperatore*. Ciascun artista vale più di tutti gli Dei e dei Semidei. Tiziano meritò i maggiori onori per la sua eccellenza nell' arte, e per la sua bella indole. La Repubblica Veneta lo esentò dalle imposte, e gli fece esequie solenni ancorchè morto di peste. Egli visse troppo per la pittura. Cambiò stile: volle eseguire con più speditezza, e ruppe l'unità. Peggio quando vecchione voleva ritoccare i suoi quadri, ne guastò molti; e più ne avrebbe guastati, se i suoi allievi non l'avessero ingannato collo stemprar i colori nell' olio di oliva, il quale non si dissecca, e si toglie via facilmente. Quel lume universale ch'egli metteva sul corpo delle donne senza alcuna ombra che le facesse tondeggiare, non è imitabile senza una grande discretezza Fra le sue opere insigni la principale è il s. Pietro martire nella chiesa di s. Gio. e Paolo in Venezia: ancorchè annerito e scordato conserva un gusto grande e una facilità che incanta. I suoi Pellegrini in Emaus sono incisi dal Masson; la Danae e la Venere dallo Strange.

8. Giorgio Barbarelli detto *Giorgione* veneziano n. nel 1478 m. nel 1511. Mentre era discepolo de' Bellini, studiava le opere di Leonardo da Vinci, dalle quali apprese meglio il chiaroscuro, il rilievo, e il grandioso. Divenne facile e soave; ma disegnò senza correzione. Ebbe la debolezza d' imbrogliarsi con Tiziano. Fece molti ritratti ben disposti, e ben aggiustati.

Il busto di s. Marco, l'Innocenza della vita pastorale sono incisi dal Dupuis. Egli ebbe del gusto anche per la musica.

9. Raffaello Sanzio. V. Scuola Romana. Allievo di Pietro Perugino abbandonò quella maniera secca subito che a Firenze vide le opere di Leonardo, di Michelangelo, e di Fra Bartolommeo. Chiamato a Roma da Bramante suo parente fu impiegato in opere grandi. La prima fu la *Teologia*, in cui si vede ancora la secchezza del suo primo maestro. Ma nella scuola d'Atene, e in tutte le altre Raffaello non ha per anche avuto pari. Egli possedette egregiamente tutte le parti principali della pittura; non gli mancò che la bellezza ideale; n'ebbe però qualche sentore, la ricercò, e l'avrebbe trovata, se non fosse morto sul più bello della gioventù.

Gran cose in picciol tempo ei fece.
Che lunga età porre in oblio non puote.

10. Gio. Antonio Regillo di Pordenone, n. nel 1484 m. nel 1540, divenne buon colorista sotto Giorgione.

11. Domenico Beccafumi sanese detto il Micarino, n. nel 1484 m. nel 1549. Da guardiano di pecore si fece artista, o artigiano sotto il Sodoma. Egli dipinse, scolpì, incise. La sua celebrità è nel pavimento del Duomo di Siena. È una specie di mosaico a chiaroscuro, composto di due sorti di pietre, alcune bianche, e le altre nere; e per dare più rilievo vi delineò delle strisce di pece con mastice. Questo lavoro, che non è più in uso, fu nel 1356 inventato da Duccio pittor Sanese, e fu migliorato dal Beccafumi.

12. Fra Sebastiano del Piombo veneziano nato nel 1485 morto nel 1547 imparò la pittura da' Bellini e dal Giorgione. Andò a Roma, ebbe la carica del sigillo del piombo, per cui dovette portare una specie d'abito fratesco, e perciò fu denominato *Fra Sebastiano del Piombo*. Fu impiegato da Michelangelo per contrapporlo a Raffaello, e il Fra Piombo si credette un contrappeso degno, e si trovò leggiero più che paglia. Unito col Fiorentino egli perdè il color veneziano, e diventò nullo, come si può vedere in s. Pietro Montorio.

13. Andrea Vannucci del Sarto fiorentino, n. nel 1488 m. nel 1530, studiò sotto il Vinci, e sotto Michelangelo, fu a Roma e migliorò nell'osservare Raffaello. Il suo colorito è passabile, benchè

dia nel rosso, e le mezze tinte sieno d'un grigio verdastro o nerastro. Il suo pennello ha del morbido, il disegno è grandioso senza bellezza ideale. È talvolta un po' ammanierato: buoni panneggiamenti, ma composizione fredda e poco legata. Riuscì ne' ritratti. È celebre la copia ch'egli fece del ritratto di Leon X fatto da Raffaello. Giulio Romano la prese per l'originale. Le sue principali opere sono la vita di s. Filippo Benizi, e la Madonna del *Sacco* nella Nunziata di Firenze. Per la sua modesta povertà gli fu pagato quest' ultimo quadro con un sacco di biada, e perciò egli vi dipinse s. Giuseppe appoggiato sopra un sacco. Il Cristo, ch'egli fece per Francesco I., lo trasse dalle miserie, lo fece chiamare in Francia trattatovi signorilmente. Ma vi soggiornò poco, immaginò mille pretesti d'andar in patria, e promise di ritornar subito in Francia con tutta la sua famiglia. Gli fu perciò dato molto danaro, se lo sprecò, mancò di parola, e per volere star a Firenze, vi morì di peste.

14. Gio. Francesco Penni fiorentino, detto il *Fattore* perchè faceva gli affari di Raffaello, n. nel 1488, m. nel 1528. Ebbe dell'abilità nel genere della storia, del ritratto, e del paesaggio. Raffaello lo impiegò specialmente ne' fregi, e ne' cartoni. Per quanto egli si sforzasse d'imitar Raffaello, non potè mai abbandonar la sua maniera fiorentina, secca, poco graziosa, e alquanto gigantesca. Egli copiò la Trasfigurazione di Raffaello per il re di Francia, per cui era fatto l'originale. L'originale è rimasto in Roma, e la copia sbalzò in Napoli venduta al Marchese del Vasto.

15. Francesco Primaticci nobile bolognese, nato nel 1490, m. nel 1570, studiò sotto Innocenzo da Imola, sotto Bagnacavallo, e sotto Giulio Romano. Chiamato in Francia da Francesco I. s'imbrogliò con Mastro Rosso che vi facea il protoquanquam. Le belle arti debbono far belli gli artisti; e non sono certamente belli gl'imbroglioni, e gl'invidiosi. Dipinsero entrambi a Fontanebiò. Il Primaticcio fu mandato in Italia a farvi provisione d'ogni specie di rarità, e ne portò in Francia d'ogni specie. Così il gusto si propaga. Egli fu dichiarato sopra intendente degli edifici: carica da non darsi che agli artisti di rango. Egli fu buon compositore, e passabile colorista, ma ammanierato, come accade a chiunque lavora di pratica, e neglige la natura.

16. Giulio Pippi *Romano*,

n. nel 1492, m. nel 1546. Fu il più celebre discepolo di Raffaello, e fu suo erede insieme col Penni. Ma Raffaello non li potè far eredi della sua testa Giulio Romano riuscì duro, nemico delle grazie, d'un colorito nero e atro, timido, leccato, e d'un'espressione teatrale e affettata. In qual cosa dunque è la sua celebrità? Nella storia, nella favola, nella prospettiva, nel suo gran talento. E con tutta questa grande suppellettile sotto il più gran maestro della pittura egli non potè essere che un pittore di gran *nome*, ma non già un gran pittore di fatto. Ebbe più merito in architettura, e a Mantova e a Roma si veggono de' suoi edifici di buon gusto. Egli ebbe la leggerezza di fare i disegni osceni incisi da Marc' Antonio, noti sotto il nome di *positure dell' Aretino*.

17. Antonio Allegri da Correggio. V. Scuola Lombarda. Ecco un fenomeno tutto all'opposto di Giulio Romano. Correggio senza gran maestro, senza grande dottrina, e senza gran fracasso di talento, quando vide un quadro di Raffaello disse, *son pittore anch'io*; e lo fu daddovero. Fu il pittore delle grazie, il più amabile dei pittori. Un solo quadruccio di Correggio vale più di tutti i Giuli Romani e di tutti i Michelagnoli divini. La bellezza del chiaroscuro è tutta di sua invenzione. Egli ha qualche difetto nel disegno, non conobbe la bellezza ideale. Annibal Caracci disse che Raffaello ha le maggiori qualità e i minori difetti, e Correggio difetti grandi e qualità le più amabili. Un altro artista ha detto che Correggio non imitò nessuno, e nessuno lo ha potuto imitare. Le sue opere son incise; Io, Danae, Leda dal Duchange. s. Caterina dal Picard, la Notte dal Sarugue; la Madonna, la Maddalena, il s. Girolamo, l'Ecce Homo da Agostino Caracci.

18. Giacomo Carucci fiorentino, detto il *Pontormo*, n. nel 1493 m. nel 1556. Michelagnolo, nel vedere qualche opera di questo giovinetto, profetizzò che costui porterebbe la pittura al cielo: profezia come tante profezie. Riuscì un sofistico, scontento di se stesso cambiava sempre stile, disfaceva, rifaceva, ed era sempre fuori di strada. Lavorò sul gusto di Alberto Duro. D'un carattere selvaggio e bizzarro si fece fabbricare una casetta, in cui entrava per la finestra, e poi vi tirava dentro la scala. Non volle lavorare per il Duca, e fece quadri che diede ai muratori per pagamento. Tolse al Selviati

l'impresa della cappella di s. Lorenzo: vi lavorò 12 anni, cancellando, leccando, disfacendo, rileccando: finalmente scopertosi il capo d'opera, fu magnificamente urlato, ed egli ne morì di crepacuore.

19. Gio. da Udine n. nel 1494. m. nel 1564 passò dal Giorgione a Raffaello. Ma Raffaello, scandagliato il suo talento, lo impiegò nel paesaggio, a fiori, a frutti, a bestie, ad ornati, e vi riuscì. Forse il Pontormo sarebbe riuscito in qualche cosa, se Michelagnolo fosse stato Raffaello. Gli ornati delle logge vaticane sono di Gio. da Udine, di cui si narra che avendovi dipinto un tappeto, il Papa volle alzarlo credendo che sotto vi fosse qualche quadro. Così le famose illusioni di Zeusi non rialzano il merito d'un artista mediocre.

20. Luca di Leyde. Vedi Scuola d'Olanda.

21. Polidoro Caldara da Caravaggio n. nel 1495 m. nel 1543. Nato nella feccia del popolo andò mendicando a Roma, e servì a trasportar malta nelle logge vaticane. Vedendovi dipingere Gio. da Udine, e Raffaello, gli si sviluppò il genio pittorico. Raffaello vedendo la sua attenzione, lo ammaestrò, ed egli divenne uno de' suoi più abili discepoli. Non curante delle grazie del colorito, si diede tutto alla purità del disegno e delle forme, studiò le statue della bella antichità, e riuscì eccellente nel chiaroscuro, fu anzi il primo fra' Romani, come lo mostrano i fregi delle camere del Vaticano. Decorò anche le facciate di molti edifici in Roma con quel chiaroscuro detto *graffito*. Egli fu osservatore esatto del costume, nobile nelle attitudini, nell'espressione, ne' panneggiamenti, ne' pensieri, nella composizione. Il suo ingegno fu più naturale, più puro e meglio regolato di quello di Giulio Romano. Per il sacco di Roma egli si rifugiò a Messina, dove fra le altre cose dipinse un Cristo d'un color vigoroso: onde sapeva anche maneggiare i colori, ma prescelse il chiaroscuro. Disposto di ritornare a Roma, un suo domestico lo trucidò in letto per derubarlo. Ma il suo nome viverà in perpetuo. E i nomi di tanti Signori e Signoroni suoi contemporanei e non contemporanei, dove sono? E ancora si ha da comprendere che la nobiltà della nascita è un mero niente? Non v'è altra nobiltà che il merito personale. Il merito consiste non nell'ozio, non nelle frivolezze, e molto meno nel far male: consiste nel far bene; e chi fa meglio

è più meritevole. Qualunque plebeo può farsi grande. E coloro che si dicono *grandi* dovrebbero farsi massimi ottimi, e si fanno minimi minimissimi.

22. Maestro Rosso fiorentino, n. nel 1496 m. nel 1541, non ebbe altri maestri che le opere di Michelangelo e del Parmigiano. Disgustato dell' Italia andò in Francia, e vi trovò fortuna grande da Francesco I., il quale si compiaceva della sua infarinatura nelle belle arti. Egli fabbricò e dipinse la galleria di Fontaneblò. Egli lavorò sempre di pratica, anzi di capriccio, bizzarro, pesante, ammanierato, focoso e scorretto. Scorretta era anche la sua morale. Accusò di furto il suo amico Pellegrino, il quale fu barbaramente alla tortura, e risultò innocente. Mastro Rosso non volle sopravvivere a questa indegnità, prese un veleno potente, e la finì.

23. Gio. Holbeen. Vedi Scuola Tedesca.

24. Martino Hemskerck n. nel 1498 m. nel 1574 della scuola d' Olanda. Dopo avere studiato sotto lo Scoorel andò a Roma, e prescelse Michelangelo. La sua maniera è facile e dotta, ma pesante, secca e senza grazia. Egli incise le sue battaglie di Carlo Quinto, le Vergini pazze, gli uomini industriosi.

25. Pietro Buonaccorsi detto Pierin del Vaga toscano. Garzoncello d'un mercante di colori ebbe occasione di veder frequentemente pittori, e si diede anch'egli all' arte sotto Ghirlandaio. Andato poi a Roma, e raccomandato a Raffaello, questi lo occupò con Gio. da Udine agli ornati. Mentre egli era povero, impiegava tre giorni della settimana alla pittura, e il resto allo studio. Niuno meglio di lui seppe eseguire le idee di Raeffaello. Sotto gli occhi di quel gran maestro egli dipinse nelle logge vaticane il passaggio del Giordano, la caduta delle mura di Gerico, la Natività, il Battesimo, e la Cena. Morto poi Raffaello, Giulio Romano, e il Fattore, egli si stimò il primo pittore di Roma fin ad esser geloso di Tiziano, il quale era stato chiamato a Roma per alcuni ritratti; e se n' andò via ben presto per le indiscretezze di Pierino. Costui abbagliato dalla sua fortuna ruppe ogni ritegno dell'arte, abbandonò la natura, e cadde nella maniera. Le sue opere in Roma sono nelle chiese di s. Stefano Rotondo, della Minerva, di s. Ambrogio, di s. Marcello.

26. Francesco Mazzuoli detto il *Parmigiano* n. nel 1504 m. nel 1540. Da giovinotto dipingeva in modo

ch' era chiamato il *Raffaellino*. Volle farsi un misto di Raffaello, di Michelagnolo, e di Correggio: non vi riuscì: riuscì ammanierato in tutto. Seppe far bene il ritratto, e il paesaggio; seppe anche incidere. Egli fu l'inventore d' incidere a chiaroscuro con due placche di legno. Egli incise all'acqua forte alcune sue opere, la Resurrezione, la Giuditta, un paesaggio; e a chiaroscuro Diogene, s. Pietro, Diana. Con tante abilità si diede all' Alchimia, si rovinò, e morì di malinconia.

27. Daniello Ricciarelli da Volterra, n. nel 1503 m. nel 1566, allievo di Michelangelo dotto e ammanierato al pari del maestro. Il suo colorito è grigio rossastro; le sue donne hanno qualche bellezza. La sua famosa Deposizione alla Trinità in Roma è incisa dal Dorigny. Per la cappella di s. Andrea a Monte Cavallo impiegò sette anni. Egli fu anche scultore, e a Parigi fece la statua equestre di Luigi XIII che dovette rifondere due volte: il cavallo è cattivo.

28. Francesco Rossi fiorentino, detto il *Salviati* perchè protetto da un Cardinale di tal nome, n. nel 1510 m. nel 1563. Allievo del Vinci e del Bandinelli divenne un disegnatore elegante e corretto, ma un po' secco nei contorni; le sue drapperie erano larghe e leggiere, le carnagioni tenere, i suoi concetti graziosi. Ma sgraziatissimo era il suo umore. Atrabilare perfetto non seppe vivere in niuna città d'Italia: sbalzò in Francia: peggio che mai; si disgustò col Primaticcio, il quale lo avea ben ricevuto. Mordeva rabbioso tutti gli artisti: non lodava che sè stesso; ma non perciò stava bene con sè stesso: macerato dall' invidia, tormento il più crudele d' ogni tormento, morì di bile. A che serve esser buon artista, se non si ha l' arte di viver bene con sè e cogli altri?

29. Giorgio Vasari d' Arezzo n. nel 1510 m. nel 1578, copiò, copiò, copiò l'antico, Michelangelo, Raffaello, studiò, architettò, dipinse il dipingibile, e non potè mai essere artista; non ne avea il talento. Scrisse le vite degli artisti, e benchè inartistamente, vive ancora il suo nome. Lo merita; era un uomo dabbene.

30. Giacomo da Ponte, detto il *Bassano* sua patria, nato nel 1510 morto nel 1592, fu allievo di suo padre mediocrissimo pittore, e delle opere di Tiziano. Non uscì del suo paese che per andare a vendere i suoi quadri a Venezia. Il suo piccolo paese, la sua casa su la Brenta, la vista

contiaua della campagna, lo portarono ad un genere di pittura misto di storia e di campestre. I suoi oggetti storici sono senza nobiltà e senza espressione: disegno scorretto, e inelegante, negligenza di costume, panneggiamenti senza gusto, composizione bizzarra e sterile. Ma bel colorito, e una naturalezza di teste che piacciono ancorchè non belle. Il paesaggio poi è eccellente: buoni anche i ritratti. E passabili pittori furono i suoi quattro figli, specialmente Francesco, difficile a distinguersi da suo padre.

31. Giacomo Robusti detto il *Tintoretto* veneziano, n. nel 1512 m. nel 1594. Studiò da Tiziano, il quale per gelosia lo scacciò dalla sua scuola. Egli seppe vendicarsi col fare sempre maggiore stima del maestro. Pose su la porta del suo studio *disegno di Michelangelo e colorito di Tiziano*. Fu gran disegnatore e gran colorista. Soleva dire che il colore si vende nelle botteghe, e che il disegno è nella testa degli uomini grandi. Diceva altresì che col bianco e col nero si fa qualunque cosa ben rilevata. Fu maravigliosa la sua celerità nel lavorare; e più maravigliosa ancora l'inuguaglianza delle sue produzioni; alcune buone e belle, altre pessime e scorrette in tutte le parti. La sua strage degli Innocenti, il suo Angelo al sepolcro furono incisi dal Sadeler; un grande Crocifisso da Agostino Caracci, Giacobbe che abbevera le pecore dal Mellan. Suo Figlio Domenico gli fu inferiore nella storia, ma non ne' ritratti.

32. Francesco dell'Abate modanese, n. nel 1512, fu condotto in Francia dall'Abate Primaticci, e dipinse a Fontanebló d'uno stile largo e facile, e di buon disegno.

33. Francesco de Vriendt detto *Franc-Flore* d'Anversa, n. nel 1520 m. nel 1570, nipote d'uno scultore, che gli diede i primi rudimenti del disegno, passò a Liegi nella scuola di Lamberto Lombardo pittore, architetto, poeta, filosofo, il quale alla maniera gotica fece succeder nella sua patria il gusto italiano. *Franc-Flore* andò anche in Italia, e vi studiò soprattutto Michelangelo. Il suo fare fu secco, di buon colorito, e di esecuzione facile e spedita. Egli guadagnava molto, ma per sua moglie dissipava tutto in crapula e in vino. Non ostante le sue continue ubriachezze egli lavorava ogni giorno sette ore di seguito. Dipinse gli archi trionfali per Carlo V, e per Filippo II quando furono in Anversa. Le sue

forze d' Ercole sono incise da Corneille-Cort: Salomone, Abramo, Scevola dal Galle.

34. Paolo Farinati veronese n. nel 1522 m. nel 1606. Color vigoroso, teste d' un bel carattere, immaginazione viva. Era portato per soggetti in movimento, per battaglie, per ingressi trionfali. La sua Diana è incisa dal Rousselet.

35. Andrea Schiavone veneto n. nel 1522 m. nel 1582. Per la sua povertà non potè aver maestro, copiò di qua di là, e vendè i suoi quadri a vil prezzo per viver sempre meschinamente. Fu scorretto nel disegno, ma bravo nel colorito. Tintoretto diceva che bisogna aver sempre avanti gli occhi un quadro dello Schiavone per sapere quel che si deve fare e non fare. Il suo Adone è inciso dal Boel; e Giove e Io dall' Aveline.

36. Pellegrino Tibaldi milanese, n. nel 1522 m. nel 1592. Si formò su le opere di Michelangelo, e fu al pari di lui terribile pittore, scultore, e architetto. Nell' Istituto di Bologna dipinse vari tratti dell'Odissea d'una maniera grande e ardita.

37. Luca Cambiasi genovese, n. nel 1527 m. nel 1589. Studiò in Roma Michelangelo e Raffaello, e andò in Ispagna a dipingere nell' Escuriale. Si distinse per la sua facilità, e per il suo colorito vago; fu anche corretto nel disegno, e abile negli scorci. La sua prima maniera fu gigantesca, cioè innaturale, perchè senza studio. La seconda fu più studiata, e più passabile. Ma la terza non fu che di pratica spedita e ammanierata.

38. Federico Barocci d' Urbino n. nel 1528 m. nel 1612. Si applicò specialmente ad imitar Correggio, e lo superò in correzione di disegno. Non dipinse mai alcuna figura senza averne fatto prima un modello in cera; nè pose mai modello vivente senza domandargli se stava comodo: così dovrebbero fare tutti gli artisti. Egli è il pittore più grazioso della Scuola Romana. Le sue attitudini son gradevoli, le sue figure ben disegnate e ben vestite, le pieghe formate con finezza, le teste delle vergini d' una dolcezza amabile, le sue composizioni d' una semplicità e d' una naturalezza che innamorano. Le sue opere dipingono la dolcezza del suo carattere, e la bontà del suo costume. Il suo colorito è l' opposto di quello del Rembrandt. I due estremi, dice il Mengs, il bianco e il nero s' impiegano nella stessa maniera per degradare e annichilare gli altri colori; e così possono servire per maritare i colori più

disparati, e da nemici renderli amici. Il Rembrandt maritò i colori più incompatibili per mezzo delle ombre, e diede armonia. Armonia seppe dare il Barocci, schiarendo tutti i suoi colori col bianco. Il Rembrandt dipinse tutti i suoi oggetti come visti in una cava, dove non penetri che un debole raggio solare per così distinguere un colore dopo l' altro. Il Barocci al contrario come se dipingesse all' aria aperta, dove è d' ogni parte lume e riflessi senza ombre: quindi i suoi quadri sono brillanti e quasi risplendenti. L' abile artista sa far uso di questi due estremi secondo le occorrenze. Quello del Rembrandt è più naturale: quello del Barocci è nell' immaginazione. Il suo famoso Enea che salva Anchise è inciso da Agostino Caracci, la Vergine alla fontana dal Cort, una s. Famiglia dal Sadeler.

39. Giacomo Muziano veneto n. nel 1528 m. nel 1570, Studiò Tiziano a Venezia, e l' antico in Roma, e acquistò buon disegno, buon' espressione, e un vigoroso colorito. Fu anche buon paesista. Continuò i disegni della Colonna Traiana incominciati da Giulio Romano. Egli fu l' inventore dello stucco per applicarvi il mosaico. Signori Nobili, il Muziano era nobile, ed esercitando le belle arti non s' ignobilitò: divenne più ricco, d' un carattere più dolce, visse felice.

40. Luigi Vargas spagnuolo, n. nel 1528 in Siviglia m. nel 1590. Fu due volte in Italia per osservar quadri, e si applicò a Pierin del Vaga. La sua donazione di Costantino è incisa dal Ballieu.

41. Taddeo Zuccari d' Urbino, n. nel 1529 m. nel 1566, fu un povero allievo di suo padre, e fra grandi miserie studiò l' antico e Raffaello fin a farsi pittore di grido, fin ad esser impiegato da papi nel Vaticano, e dal cardinal Farnese a Caprarola. Fu grande nella composizione, morbido e vago nel colorito, corretto nel disegno, ma a forza di affettar grandiosità fu ammanierato. Molte sue opere furono terminate da suo fratello Federico, meno abile di lui, ma più facile, e più ammanierato. Costui m. nel 1609, lavorò in Francia, in Inghilterra, in Fiandra, in Olanda, in Ispagna, e quasi in tutta l' Italia. I Zuccari ebbero un treno di seguaci, che avrebbero corrotta la pittura in Italia, se i Caracci non l' avessero opportunamente rialzata.

42. Paolo Cagliari detto

Veronese, n. nel 1532 m. nel 1588, non ebbe per maestro che suo zio pittore ignoto. Da giovinetto sorprese tutti, e in Venezia riportò il premio in un concorso proposto dal Senato, giudice Tiziano, il cui giudizio fu applaudito dagli stessi concorrenti. Il suo talento fu per le composizioni grandi di grande apparato. Andò a Roma, vide l' antico e Raffaello, ma inutilmente, non ne fu toccato, e proseguì a lavorare secondo il suo proprio sentimento. Egli non ebbe sensazione che per le bellezze e per le magnificenze ch' egli vedeva in Venezia. Di questo genere sono le sue quattro *cene* sontuose. Quella delle nozze di Cana, in cui sono più di cento figure, è nel refettorio di s. Giorgio, e passa per il suo capo d' opera. Quella del Leproso a s. Sebastiano; l' altra su lo stesso oggetto trattato diversamente fu dalla Repubblica donata al re di Francia; ed un' altra è la cena di Simon e di Levi. In queste e in tutte le altre opere di Paolo Veronese manca l' intelligenza del disegno, del bello ideale, dell' espressione, della semplicità, della convenienza sì nell' assunto che negli accessorii. Le sue teste non sono che ritratti, belli sì e scelti, ma ritratti. Si può dire che tutti i suoi quadri non sono che *ritratti storiati;* poichè le figure delle sue storie sono ritratti veri, vestiti e aggiustati come erano i nobili veneziani a tempo suo. Se egli avesse scelto soggetti della storia di Venezia, non poteva far meglio. Il quadro de' *Pellegrini in Emaus* è un ritratto storiato di tutta la sua famiglia. Egli piacque per le sue belle parti pittoresche del colorito e del chiaroscuro; piacque anche per la ricchezza de' panneggiamenti, per il fracasso, e per la moltiplicità degli oggetti, che fanno le delizie del volgo alto e basso. Che distanza da Raffaello a Paolo Veronese! Raffaello non può *veramente* piacere che ai *veri* intelligenti; e perciò è poco imitato. Il Veronese diletta i dilettanti e gl'ignoranti. Egli è lodevole e degno d' imitazione per l' assiduità al lavoro, e per la morigeratezza, specialmente pel suo disinteresse. Egli soleva dire che il talento non vale nulla senza la probità. Si attribuiscono a lui alcuni quadri che sono di suo fratello Benedetto, e de' suoi figli Carlo e Gabriele, che lavorarono nella sua maniera.

43. Gio. Fernandes Ximenes de Navaretta detto il *Muto*, nobile Spagnuolo n. nel 1532 m. nel 1572. Sordo

e muto si approfittò del Domenichino e del Tiziano, e riuscì bene nell' espressione e nel colorito.

44. Martino de Vos fiammingo, nato nel 1536 morto nel 1604, da maestro nella sua patria andò a Roma a farsi discepolo. Andò a Venezia e colorì sotto il Tintoretto. Acquistò buon disegno, colorito gradevole, facilità di pennello: le sue teste sono poco variate ma graziose, le composizioni fredde ma naturali, i panneggiamenti ammanierati, non bellezze di primo ordine, ma neppur difetti ributtanti. Fu perciò impiegato a Firenze da' Medici protettori delle belle arti. Fece spicco grande in Anversa sua patria. I Sadelers hanno incise le sue opere, ed è molto ricercata quella de' Padri del deserto.

45. Gio. Bol fiammingo, n. nel 1534 m. nel 1583, dipinse in ogni modo e in ogni genere.

46. Giuseppe Porta detto il *Salviati* perchè fu allievo del Salviati, n. nel 1535 m. nel 1585. Fece un misto della Scuola Veneziana e della Scuola Romana. Buon disegno, colorito vigoroso, ma entusiasta nel resto. Pio IV gli diede mille scudi d'oro per aver dipinto nel Vaticano l' Imperator Federigo I ai piedi di Alessandro III: molto per quel tempo, ma non per quel soggetto. Le principali sue opere sono a Venezia. Ebbe la debolezza di far l' alchimista e l' astrologo.

47. Gio. Stradan fiammingo, n. nel 1536 m. nel 1605. Si fissò a Firenze, e fu uno de' principali membri dell' Accademia. Buon disegnatore, ma un po' goffo e ammanierato, fecondo e facile nella composizione e nell' esecuzione, di buon colorito, ma tirante al turchinastro. Si distinse specialmente nei soggetti di caccia dove entrano cavalli. In Venezia e in Roma sono alcuni suoi quadri.

48. Dario Varotari, n. in Verona nel 1539 morto nel 1596, originario d' una nobile famiglia tedesca. Riuscì un de' migliori allievi di Paolo Veronese. Vivo e fecondo d' idee compose bene, aggruppò bene, ma scorretto nel disegno, di buon colorito. Fu anche architetto. Sua figlia Chiara si distinse ne' ritratti.

49. Francesco Porbus fiammingo, n. nel 1540 m. nel 1580. Fu discepolo di suo padre Pietro buon pittore e geografo. Buon colorista, si distinse ne' ritratti e nel paesaggio, come anche un suo figliuolo che parimente si chiamò Francesco.

50. Felice Riccio veronese

detto *Brusasorzi*, nato nel 1540. Benchè fosse stato a Firenze per apprendere il disegno, volle ad ogni costo andar su la maniera di Paolo Veronese.

51. Giacomo Palma il *vecchio* bergamasco, n. nel 1540 m. nel 1596, allievo di Tiziano dipinse sempre su lo stile del suo maestro.

52. Giacomo Palma il *giovane* nipote dell' antecedente, n. nel 1544 m. nel 1628, fu allievo del Tintoretto. In Roma acquistò buon disegno. Da principio fu buon pittore. Ma acquistato grido ebbe molte commissioni, e strapazzò il mestiere vergognosamente. Fu sì laborioso che fu trovato dipingere mentre si portava a seppellire sua moglie. Ebbe del brio, e fu amico del Guarini, del Cavalier Marini, e di altri bei talenti.

53. Antonio Tempesta fiorentino, n. nel 1545 m. nel 1620, allievo dello Stradan, prese anch' egli gusto per il paesaggio, per la caccia, e specialmente per i cavalli; ma vi pose dell'esagerazione.

54. Bartolomeo Spranger fiammingo, n nel 1546. Fu lungo tempo a Roma, e riuscì in tutto perfettamente ammanierato, nè lavorò che di pratica. Ebbe però un'immaginazione abbondante e facile, una composizione ricca, e un bel maneggio di pennello. Fece gran fortuna sotto l'imperador Ridolfo, e per un matrimonio divenne signorone in Praga, dove ornò di sue pitture il suo palazzo.

55. Cammillo Procaccini bolognese, n. nel 1546, m. nel 1626, allievo di suo padre Ercole, fu d' un'espressione terribile e gigantesca, di colorito vigoroso, ma qualche volta scorretto nel disegno.

56 Giulio Cesare Procaccini suo fratello n. nel 1540 m. nel 1626 fu più corretto e più puro, e talvolta grazioso cercando d' imitare il Correggio. Fu capo dell'Accademia di Milano. Nella galleria di Dresda v' è un s. Rocco, e una s. Famiglia di buono stile.

57. Carlo Van-Mander fiammingo, n. nel 1548, m. nel 1606. La sua prosapia nobile per ambasciatori e per prelati non gli fu di ostacolo a professare le belle arti. Fu buon pittore, buon poeta, dotto e savio critico, e specialmente uomo dabbene. Compose drammi, è ne dipinse le scene. Studiò in Roma, e riuscì corretto nel disegno, ingegnoso nelle composizioni, e brillante nel colore; nell'ultimo divenne un po' ammanierato. Rifiutò di mettersi al servizio dell'Imperatore, e preferì la sua diletta patria amato da tutti i suoi. Vivea felice ma la guerra l' obbligò a lasciarla.

Inciampò ne' soldati che lo spogliarono di tutto, gli massacrarono i suoi domestici, gli posero una fune al collo, e l'avrebbero strozzato ad un albero, se non fosse stato riconosciuto da un offiziale italiano suo amico in Roma. Questi gli salvò la vita, ma non già la roba. Coll'assiduità del lavoro egli riparò la sua perdita a Bruges. Dovette però abbandonar quest'asilo per la guerra e per la peste: due buone amiche. Egli colla sua moglie e co' suoi figliuoli si ritirò in Olanda, e colle sue fatiche riparò le sue disgrazie. Il valentuomo ha ricchezze perenni nel suo ingegno. In Harlem egli fondò un' accademia, cioè introdusse in Olanda il gusto italiano. Oltre i suoi drammi ed altre sue poesie, egli pubblicò una spiegazione delle favole, e le vite de' pittori antichi, Italiani, e Fiamminghi fin al 1604: questa è un' opera d'un giudizio sano e imparziale. Il suo giudizio di Salomone è inciso dall' Hondio, s. Paolo e s. Barnaba dal Saenredam, il Perseo e la Fuga in Egitto dal Ghein.

58. Cornelio Ketel olandese, n. nel 1548, fu allievo di suo zio che lo istruì più nelle belle lettere che nella pittura. Egli non fu che ritrattista, e nel suo gran quadro degli archibugieri, tutti sono ritratti, senza buon disegno, ma con distinzione. Egli è quel pittore che volle anche dipingere colle dita, e fin co' piedi.

59. Enrico Van-Steenvick fiammingo, n. nel 1550, m. nel 1604, dipinse prospettive con verità di colore, e con effetti piccanti.

60. Paolo de las Roelas spagnuolo, n. nel 1550, m. nel 1620. Fu sotto Tiziano, e dipinse di bel colore con disegno corretto, con espressione, e con composizione ingegnosa. È vantata la sua battaglia di Clodoveo. Era anche dotto nella prospettiva e nell' anatomia. Fu fatto canonico della chiesa d' Olivares.

61. Cristoforo Shwartz tedesco, n. nel 1550, m. nel 1594. Fu reputato in Germania un altro Raffaello, ed egli non ebbe in mente che il fare veneziano, e specialmente del Tintoretto. Il suo merito consiste nell' abbondanza della composizione, nel colorito, e nella facilità del pennello. Le sue principali opere sono a Monaco, impiegatovi dal Duca di Baviera Alberto V. protettore delle arti.

62. Vincislao Koerberger fiammingo, allievo del Vos, si fece in Italia un pittore ragguardevole per il disegno, per il colorito, e per

la disposizione del tutto insieme. Ritornato in patria fu anche architetto, fu idrostatico, e diresse le fontane di Bruxelles. Fu altresì poeta, e antiquario, e fu di qualità amabili.

63. Matteo, e Paolo Bril, due fratelli fiamminghi, buoni paesisti, che lavorarono molto in Roma nel secolo XVI.

64. Dionigi Calwart fiammingo, n. nel 1555 m. nel 1619. Da principio fu paesista, ma in Italia acquistò buone idee, e in Bologna si fece gran credito per i suoi scolari, Guido, Albani, Domenichino. Il suo pennello è soave e morbido, il suo colore è armonioso, e graziose sono le sue figure.

65. I Caracci. V. Scuola Bolognese.

Tintoretto volea distorre Luigi Caracci dalla pittura, in cui lo credeva inabile. Avea ragione il Tintoretto, nol vedeva inclinato alla sua maniera. Noi condanniamo chiunque non è della nostra opinione, e ci crediamo ragionevoli.

Chi vuol godere Luigi Caracci, vada a Bologna; e vi vedrà un disegno grandioso non correttissimo, belle attitudini, composizioni ben intese, gruppi ben legati e ben disposti, panneggiamenti di pieghe grandi e ben aggiustati, donne belle e graziose, scorci arditi, e colorito cattivo.

Agostino benchè distratto dalla poesia, dalla musica, dall' incisione, e dal gusto per la società, dipinse molto. Disegnò con purità, compose e panneggiò con saviezza; ma il suo colorito fu tristo e monotono. Non seppe convivere con suo fratello Annibale, nè starne separato. Da una vita libera passò tutto in un tratto fra i Cappucini di Parma, dove morì di malinconia. Sono curiose le sue stampe della Galatea per le acque, della Venere che castiga gli amorini, dell' Amore vincitor di Pane.

Annibale ebbe in dono dalla natura tutte le qualità pittoriche. Ma nemico giurato della lettura, e perciò ignorante di storia e di favola, era obbligato a mendicar i lumi altrui. E come si può rappresentar bene quello che non è suo? Si ha da stentare ad appropriarselo; e difficilmente bene. Egli si distinse per la bellezza del disegno, per la scelta delle attitudini, per la giustezza de' drappi e per una certa apparente negligenza che seduce. Ma il suo colorito è per lo più grigio: le sue donne nude sono un po' goffette, i putti sono migliori. Volle imitare le flessibilità del Correggio, ma

non vi pervenne. Il rimarchevole in Annibale è che giunto in Roma in età avanzata, in cui si sdegna ogni riforma, egli studiò l'antico e Raffaello: moderò la sua foia, e cercò di andare su le tracce della bella antichità. La sua Galleria Farnese, e tante altre opere fanno il suo elogio.

Antonio figlio naturale di Agostino morì giovinotto, e dava speranze di riuscita grande, come indicano i suoi freschi a s Bartolommeo all' Isila in Roma.

66. Gio. Van-Achen, n. in Colonia nel 1556. Il suo capo d'opera è il ritratto che in Roma egli fece di sè stesso con una tazza di vino in mano, e con donna venusta a canto. Dipinse anche di storia, con buon disegno, e con qualche grazia.

67. Ottavio Van-Veen olandese, n. nel 1556, m. nel 1634 di famiglia distinta, studiò molto in Roma sotto Federico Zuccari, e acquistò disegno corretto, facilità, non so che di grazioso, qualche espressione, ma non nobile. Egli fu poeta, istorico, letterato, ingegnere in capite, e primo pittore del re di Spagna, intendente delle monete in Bruxelles, nè volle mai andar in Francia, neppur dipinger per Luigi XIII. Le sue due figlie Geltrude, e Cornelia furono buone ritrattiste. La sua s. Famiglia, e molte sue allegorie furono incise da Gisberto suo fratello. Egli ebbe il piacere di avere per suo allievo il Rubens.

68. Bernardo Castelli genovese, n. nel 1557, m. nel 1629. Su la maniera di Cambiagio riuscì perfettamente ammanierato. Gli si attribuisce dell' ingegno, come si attribuisce a chi non ha giudizio da frenarlo. Egli fu amico del Tasso, e per la Gerusalemme Liberata fece dei disegni incisi da Agostino Caracci. Suo fratello Valeri dipinse anche infelicemente di mera pratica.

69. Andrea Van-Ort fiammingo, nato nel 1557, m. nel 1641. Brutale in tutto; ma grazioso nel colorito, e intelligente nel chiaroscuro.

70. Enrico Golzio fiammingo, n. nel 1558, m. nel 1617. Fu più celebre incisore che pittore.

71. Luigi Cardi detto *Cigoli* della Scuola Fiorentina, n. nel 1559, m. nel 1613. Disegnò bene, e colorì con gusto. Il Dorigny incise il suo quadro di s. Pietro che guarisce uno zoppo nella basilica vaticana. Il Cigoli fu architetto, musico, poeta, cruscante; nè mai felice, morsicato sempre dagl' invidiosi. Il rimedio contro il loro veleno è otturarsi gli orecchi, e ridersene.

72. Benvenuto Garofolo ferrarese, n. nel 1579, m. nel 1659. Nel disegno imitò Michelangelo, nel restante Raffaello; il suo colorito è chiaro, e anche vigoroso.

73. Maria Tintoretta, n. nel 1560, m. nel 1590, figlia, discepola, e seguace del Tintoretto, fece bei ritratti.

74. Cristoforo Roncalli detto il Cavalier *Pomerancio* della Scuola Fiorentina, m. in Roma nel 1626. Ammanierato in tutto, fuorchè nel colorito e nel chiaroscuro.

75. Giuseppe Cesare di Arpino, n. nel 1560, m. nel 1640. Allievo di suo padre pittoricchio di voti, seguace del bisbetico Pomerancio, divenne eccellente nelle strambalatezze. Ebbe il gran talento di lodar sè stesso, di vituperar tutti, e rinvenne grazia presso Clemente VIII che lo fece cavaliere, e presso Enrico IV che lo rifece cavaliere. Egli cavaliermente verso i suoi protettori seppe corrispondere con mormorazioni, e con insolenze: li rimproverò di non avere abbastanza ricompensato il suo merito sublime. Se lo meritarono. Ma i morti non sanno più lodarsi. Morto lui, morirono tutte le lodi delle sue opere; non ne sopravvivono che scempiataggini.

76. Bartolommeo Schidone modanese, n. nel 1560, m. nel 1616, allievo de' Caracci prescelse lo stile di Correggio, ma vi riuscì un poco ammanierato, e scorretto nel disegno. Le sue teste sono eleganti, la sua composizione è grandiosa, e il colorito è seducente. Sarebbe forse riuscito meglio, se non avesse avuto il vizio del giuoco: il dolore di una grossa perdita lo portò alla tomba.

77. Enrico Van-Balen, n. nel 1566, m. nel 1632. Uno de' migliori pittori fiamminghi, studiò in Italia. La sua opera principale e s. Gio. nel deserto. Disegnò con eleganza, colorì lodevolmente, compose bene. Le sue teste mancano di nobiltà.

78. Leonardo Corona veneziano, nato nel 1561, m. nel 1605, figlio d'un pittore di miniature e mercante di quadri, imparò dal magazzino più che dalle lezioni di suo padre. Fu impiegato nel palazzo Ducale di Venezia in concorrenza di Paolo Veronese. Il suo colorito è tizianesco, il disegno è passabile.

79. Cornelio Cornelis olandese, n. nel 1562, m. 1638, buon pittore, seguace della mera natura. Rappresentò due volte il diluvio.

80. Francesco Vanni sanese, n. nel 1563, m. nel 1609. Studiò in tutte le scuole d'Italia. D' un' indole dolce amava tutti, si consigliava

con ognuno, beneficava i poveri artisti. Il suo colorito è gradevole e tenero, il suo disegno elegante, il suo pennello largo e facile, la sua composizione grandiosa. Dipinse in s. Pietro la caduta di Simon Mago. Fu anche abile meccanico.

81. Gio. Rottenhamer tedesco, n. nel 1564. Si scelse per modello Tintoretto, che innestò sul Teutonico. I suoi quadrucci sono di quel finito che si chiama *prezioso*, e che non è di niun prezzo. Egli affettava le composizioni gaie, e venustà di teste e di attitudini di ninfe nude.

82. Abramo Bloemart, n. nel 1564, morto nel 1647, figlio di architetto, ingegnere, e scultore, non ha avuto altro merito che nel colorito e nel chiaroscuro. Suo figlio Cornelio fu celebre incisore.

83. Michelangelo Americi da *Caravaggio*, n. nel 1560, m: nel 1609. Figlio d'un muratore, stemprando l'intonaco vide lavorare i pittori a fresco, e volle esser pittore. Ma non volle studiare nè l'antico, nè il moderno, nè la natura. Si pose in capo di contrastare col cavalier d'Arpino. Fece venire il lume dall'alto, tinse di nero i muri del suo studio, affinchè i riflessi non temperassero le sue ombre; e le sue ombre risultarono d'un nero terribile, terribile contrasto di ombre e di lumi, figure orrende e ignobili. Per questo terribilio egli fece fortuna. Non fece mai scelta di cosa alcuna. Il Pussino diceva che costui era venuto per distruggere la pittura. Infatti fece una setta, che infettò Valentino, Guercino, e fino il soave Guido. Vano, geloso, insociabile, manesco, sfidò a duello il d'Arpino, il quale ricusò di battersi con chi non era armato Cavaliere. Disfidò anche il Caracci, il quale gli uscì incontro con un pennello tutto intiuto di colore. Uccise un giovane suo amico, e se ne fuggì a Napoli, e poi a Malta, dove per un ritratto che fece al Gran Maestro ottenne la croce di cavalier servente. Vi sfidò un cavaliere, e fu posto in prigione. Ritornato a Napoli, e attaccatavi briga, gli fu tagliettato il viso. Uomo detestabile in morale e in pittura.

84. Gio. Lys tedesco m. 1629. Conobbe tardi i veri principii dell'arte, si contentò di esortare gli altri a seguire l'antico: per lui non era più tempo, tanto più che avea da consumarne molto nella crapola. Colorì con vigore, e alle volte non disegnò male.

85. Pietro Nees fiammingo si distinse nel piccol genere

di rappresentare l'interno delle chiese gotiche, mettendovi mausolèi e altri ornamenti: figure no, o di altra mano; egli non seppe farle. Seppe bensì la prospettiva aerea, e adattarvi un color chiaro, laddove il suo maestro Steenvick praticò una maniera tetra.

26. Adamo Elzheimer tedesco, n. nel 1574 m. 1620. In Italia egli si fece tanto onore che fu chiamato il *Tedesco*. Fu bravo nel disegno, nella disposizione, nel colorito vivo, nell'armonia del tutto insieme, in un finito de' più scrupolosi. Trattò bene il paesaggio, e specialmente i chiari di luna, e gli effetti della notte. Ha avuto molti imitatori, fra' quali il Teniers, e il Bambeccio. Ma per quanto egli lavorasse, fu sempre in miseria, non per vizi, ma per la prole numerosa, e per il gran tempo che egli metteva a finire i suoi quadri. Il suo capo d'opera è la Fuga in Egitto: la scena è di notte, s. Giuseppe fa lume con un ramo di pino acceso, e coll'altra mano tira l'asino, su cui è la Madonna col bambino su le ginocchia; si traversa un fiume, le cui ripe sono vestite di varie piante, e da lontano è un gruppo di pastori intorno al fuoco. Questo quadro fu inciso dal Goudt gentiluomo d'Anversa e conte Palatino. Il Tedesco era anche incisore, e incise varie sue opere.

87. Guido Reni bolognese, n. 1575 m. 1642. Dalla scuola del Calvart passò a quella di Luigi Caracci, e spiccò subito un valente giovinetto. È memoranda la lezione che Annibale Caracci diede a Guido su la maniera del Caravaggio che faceva allora tanto strepito. « Non vi ma« ravigliate, disse Anniba« le, se la maniera del Ca« ravaggio fa gran fortuna. « Gli uomini si lasciano in« felicemente strascinare dal« le novità: chiunque fa « quel che non hanno fatto « gli altri, ha seguaci. Io « so un rimedio sicuro per « discreditare e per distrug« gere interamente questa « nuova maniera di dipin« gere. A quel colorito trop« po crudo e fiero io op« porrei tinte le più tenere « e le più soavi. A quei « lumi ristretti e sempre « cadenti dall'alto io sosti« tuirei lumi più estesi da « rappresentare gli oggetti « all'aria aperta. Colui col« le sue ombre evita le dif« ficoltà dell'arte; noi non « temeremo queste difficoltà « le supereremo con buoni « studi. Le nostre figure il« luminate in tutte le loro « parti dal lume il più vivo « mostreranno le ricerche

« più grandi e più intelli-
« genti. Il Caravaggio non
« ha mai cercato il bello,
« ha preso alla rinfusa an-
« che le cose più ignobili:
« io sceglierò le parti più
« belle per formare un tutto
« bello nobile e grazioso,
« che non s' incontra mai,
« neppure ne' modelli più
« scelti.

Questo discorso fece un indelebile impressione in Guido. Tanto più ch' era coerente alla sua indole dolce e delicata. Divenne perciò un pittore di talento felice e facile; si creò uno stile bello, grazioso, andante e ricco: il suo pennello facile ed elegante lo avrebbe innalzato a canto a Raffaello, se avesse comprese le altre parti della pittura. Egli intese bene l' accordo generale, e la dolce armonia è uno de' suoi caratteri distinti. Il suo disegno è generalmente corretto, e quando non è esattissimo, è compensato da un' ammirabile finezza. Le sue figure di uomini non hanno sempre un carattere fermo; ma le donne sono piene di grazia, e i putti sono d' un' amabile naturalezza: le carnagioni sono chiare. Ma i panneggiamenti hanno talvolta del secco con pieghe rotte. L' espressione è spesso negletta, nè la composizione è sempre ben intesa. Talora egli cade nel povero ricercando troppo le minuzie. D' un' indole soave incapace di passioni violenti dipinse d' uno stile dolce, e piuttosto d'un'amabile languidezza che d'una fermezza vigorosa. Dipingeva come sentiva: per questo carattere suo particolare egli è al di sopra di coloro che non operano per sentimento interno, ma per il solo talento d' imitar gli altri. Il suo primo colorito fu quello de' Caracci. Quando poi volle imitare quello del Caravaggio (se ne lasciò infettare malgrado la lezione di Annibale) lo imitò in qualche parte e con qualche effetto; i suoi lumi però furon grigi e le ombre nere. Il suo ultimo colore fu chiaro e vago, le ombre tenere e grigiastre pendenti al verde, ma talora argentine gradevoli. Le sue opere sono moltissime a Roma, a Bologna, e altrove. In casa Sampieri in Bologna si ammira il suo s. Pietro che piange il suo peccato.

Quanto egli era dolce e modesto come uomo, altrettanto era delicato e fiero come artista. Non si avvilì mai a prezzolare su i suoi quadri: li mandava senza stipolarne il valore, contento di quel che gli si dava. Lavorava sempre con decenza e con una specie di maestà, coperto d' un ricco manto

ripiegato sul braccio sinistro; servito da' suoi allievi, che arrivavano alle volte a 200; ma non volle mai servirsi di niun di loro per metter mano a qualche suo quadro, dicendo che un quadro non può farsi bene che da una sola mano. Non si abbassò con coloro che si dicono grandi: visitato da loro non li visitò mai: egli diceva che andando da lui andavano a render omaggio all'arte. Che omaggio? Coloro presumono di non onorar che sè stessi, e quando par che si umanizzino cogli artisti e co' dotti, è tutto orgoglio, per rendersi più risplendenti. I grandi non sono grandi, che perchè noi siamo in ginocchio: alziamoci. Guido neppure si alzava quando era visitato da costoro; neppur si scopriva il capo, e proseguiva a lavorare; e fece lo stesso trattamento anche al Papa. Il suo mobilio era semplice, dicendo che chi andava da lui non andava per veder ricchezze, ma i suoi quadri. Chiamato da vari Principi non volle mai andare ad abbiettarsi nelle loro Corti. Fu uno scoglio a qualunque lode, nè mostrò mai lettere o poesie che gli si dirigevano. Con tanta nobiltà di pensare e di agire da uomo e da artista, e con tanto disinteresse, Guido si degradò colla passione del giuoco di grand' interesse. Si giuocava in una notte il capitale d'un artista di prima classe. Da ricco egli si riduceva in miseria di mandare a vendere furtivamente i suoi quadri a vil prezzo; terminava in fretta quadri ch' erano comprati per il suo gran nome, e che erano indegni di lui. Oppresso da debiti senza più risorse, molestato dai creditori, cadde in una nera tristezza, e morì di febbre maligna.

88. Orlando Savery Fiammingo, n. 1576 m. 1639. Si rese famoso ne' paesaggi che studiò per anni sepolto nelle montagne del Tirolo.

89. Rubens. V. Scuola fiamminga.

90. Matteo Roselli fiorentino, n. 1578 m. 1660. Uomo dabbene e pittor mediocre. Le sue principali opere sono in Firenze.

91. Francesco Albani bolognese, n. 1578, m. 1680 discepolo de' Caracci, amico e poi non più amico di Guido. Egli non imitò che la natura graziosa e amabile: il serio e il grande non era per lui. Lesse perciò i poeti Italiani. Amava Correggio; venerava Raffaello; lo venerava da vero, così che quando sentiva nominar il suo nome, s' inchinava e si scopriva. Frattanto egli è ben lontanissimo da

Raffaello. L'Albano è ammirabile per la finezza del disegno, per i suoi graziosi visi, per i soggetti gai, per i giardini che servono di fondo ai suoi quadri. Ma gli manca il grandioso, il serio, l'espressione, il colorito, il chiaroscuro. Si ripeteva spesso, perchè si serviva degli stessi modelli, che erano i suoi 12 figliuoli tutti belli, ai quali la bella madre si compiaceva adattar drappi, veli, e nastri, e metterli in attitudini eleganti. L'Albano d'un raro pudore, laborioso, sincero, disinteressato, fu ruinato da un suo fratello forense, e per mantener la sua numerosa prole fu costretto a lavorare oppresso dagli anni, e a lavorare con negligenza, fin a ritoccar le copie dei suoi allievi e spacciarle per originali o per repliche. Le sue più belle opere sono a Bologna. Sono celebri le quattro Veneri nel Gabinetto del re di Francia, che formano una specie di poema pittorico diviso in quattro canti. Nel primo Venere è ornata dalle grazie per adescare Adone; nel secondo Venere fa lavorar gli Amorini a nuovi dardi per ferire il cuor di Adone; nel terzo Diana sdegnata del trionfo di Venere, disarma gli Amori mentre dormono, nel quarto Venere dorme per tendere un'altra insidia ad Adone. L'incisione che ne ha fatta il Baudet non fa conoscere le grazie dell'Albano.

92. Francesco Snevders fiammingo n. nel 1579 m. nel 1657. Dipinse e incise bene paesaggi, bestie, frutti, utensili.

93. Giacomo Cavedone modanese n. nel 1580 m. nel 1660. Incominciò bene, come si può vedere nel suo s. Petronio nella chiesa de' Mendicanti in Bologna: vi si ammira bellezza di disegno, di composizione, di colorito: vi si osserva il sugo ch'egli avea saputo trarre da Correggio, da Tiziano, da'Caracci. Egli era la gloria della scuola bolognese. Ma sua moglie accusata di sortilegio, suo figlio morto di peste, gli scombussolarono la mente; si diede tutto alla devozione più stupida, e a non dipinger che voti, e male; finalmente per non isvergognar più l'arte che ancora rispettava, si avvilì a pitoccare. Ecco i bei prodotti della superstizione.

94. Gio. Monper fiammingo n. nel 1580. Ben differente de' Fiamminghi che finiscono tutto con iscrupolo, egli neglesse i dettagli, contro dell'effetto in lontananza. Non uscì dal puro paesaggio, e vi fu ammanicrato.

95. Gio. Wildens fiammingo impiegato dal Rubens nei suoi paesaggi. Egli ebbe l'arte di accordarli col soggetto del quadro.

96. Gio. Van-Ravestein olandese, n. nel 1580 m. nel 1656, eccellente ne' ritratti.

97. Domenico Zampieri detto *Domenichino* bolognese n. nel 1581 m. nel 1641. Dalla scuola del Calvart passò a quella de' Caracci. Eglino proposero ai loro giovani un premio per un concorso di disegno. Domenichino senza ambizione, senza speranza presentò il suo con timore tale che voleva ritirarlo. Luigi Caracci dichiarò vincitore il Domenichino, il quale benchè giovinetto non si lasciò corromperere delle lodi, fece anzi maggiori studi per diventare grande artista. Col suo collega Albano egli studiò le opere dei gran maestri. Annibal Caracci gli fece dipingere varie cose nella Galleria Farnese in Roma, e fra le altre la morte di Adone. Quanto più i maestri lo lodavano, tanto più i non maestri lo beffeggiavano, e vedendolo pensieroso e lento, lo chiamavano *bue*. ,, Questo bue, » diceva Annibale, renderà » ben fertile il campo della » pittura «. Domenichino divenne uno de' più egregi artisti, e forse dopo Raffaello è il primo. Austero al pari di lui è ammirabile nella scienza e nella purità del disegno. Sapeva a mente il Laocoonte da poterlo disegnar a memoria. Alla bellezza delle teste univa spesso la grazia. L'espressione sua è grande; egli sentiva in sè quel che faceva, e si penetrava fortemente dei sentimenti che voleva rappresentare; solo nel suo studio rideva, piangeva, s'infuriava; e Annibale lo sorprese in collera e in minacce quando dipingeva un soldato nel martirio di s. Andrea sul monte Celio, opera giudicata da Annibale superiore all' altra di Guido Reni, la quale è anche di gran pregio. Domenichino è ammirabile in tutte le principali parti della pittura, nella composizione, nel colorito, ne' panneggiamenti, nei paesaggi. Meditava molto prima di operare, e ai Teatini, che gli rimproverarono che da più d' un mese non andava a dipingere nel loro s. Andrea della Valle, egli rispose; *io ho da molto lavorato per voi senza avermi visto dipingere*. Sono veramente belle quelle sue pitture sul coro e sotto la cupola; e spiccano ancora più in confronto delle altre che gli usurpò il Lanfranco. Di ugual pregio sono le altre sue opere in s. Silvestro a Monte Cavallo, e Grotta Ferrata, a s. Petronio, a s Luigi

de' Francesi ec. La sua Carità di s Girolamo stimata dal Pussino uno de'tre principali quadri di Roma, non gli fu pagata che 50 scudi, e fu dal Laufranco calunniata per un plagiato, perchè Agostino Caracci avea trattato lo stesso soggetto. Come se uno stesso soggetto non potesse trattarsi da molti, e variamente, e meglio. Ma i maligni non sentono ragione. Non rilevano che difetti, li esagerano, se l'inventano, cercano il pelo nell'uovo, e tacciono le bellezze; malignano insomma, e quanto più malignano più si fanno scorgere evitandi. Pure sono ascoltati e creduti, perchè il volgo è di ghiaccio per la verità, e di fuoco per la menzogna. Il Domenichino n'è un gran fenomeno. Pittore de' più valenti, architetto ancora, uomo probo, ritirato, modesto, dolce, affabile, benefico, fu il bersaglio di tutti gli artisti a lui inferiori, lo perseguitarono a morte, specialmente per la cappella di s. Gennaro a Napoli, dove sospettando d'essere egli avvelenato, non si fidava neppur di sua moglie, nè de' suoi figli; morì di veleno o di dolore in età di 60 anni. Dunque l'unico antidoto contro l'invidia non è che la morte? Morto Domenichino fu trasportato a Roma, e l'Accademia di s. Luca gli rese i più grandi onori con esequie, e con elogi. La modestia, e il silenzio non furono bastanti a difenderlo dalla rabbia degl'invidiosi. Lo Spagnoletto diceva che Domenichino non meritava neppure il nome di pittore, e biasimava co' seguaci le sue pitture: e allora Domenichino pensava che fossero buone, e quando sentiva che qualche sua figura era lodata, avea timore d'aver fatta qualche sciocchezza. In Roma entro del Panteon sono dei monumenti di artisti non tutti degni di monumento. Ben degno ne sarebbe il Domenichino con un'iscrizione fulminante gl'invidiosi. G. Audran, il Poilly, l'Aquila ec. hanno inciso varie sue opere.

98. Gio. Lanfranco di Parma, n. nel 1581, m. nel 1647. Studiò il Carracci, Correggio, Raffaello e riuscì niente dei tre. Fu ardito, focoso, gigantesco, cupolante, strapazzato in tutto. Può sorprendere, e niente altro. Fu l'inventore di quel genere teatrale che ha fatto fortuna per isfortuna della pittura.

99. Simon Vouet Patriarca della scuola francese, n. nel 1582 m. nel 1641. Nonostante che fosse stato molti anni in Italia, non lavorò che di pratica, e in conseguenza difettosamente.

100. Gaspare Crayer fiammingo, n. nel 1582 m. nel 1669. È cosa rara che un pittore senza veder niente di buono faccia qualche cosa di buono. Costui senza uscir mai dal suo paese, senza vedere anticaglie, nè resurrezioni di anticaglie, fece cose sì belle, che un Rubens andò a visitarlo, e un Rubens gli sfibbiò il gran complimento *Sig. Crayer, niuno vi superà mai*. Ma il signor Rubens era profeta?

101. Francesco Hals fiammingo, n. nel 1584 m. nel 1666. Valente ritrattista, e sarebbe stato anche buon pittore, se non si fosse immerso nel vizio dell' ubbriachezza. Non lasciava le taverne per prender il pennello che obbligato dall' estrema miseria.

102. Guglielmo Nienlant fiammingo, n. nel 1584 m. nel 1635. Avendo studiato a Roma le ruine antiche, non dipinse che ruine antiche. Fu anche incisore, e poeta.

103. Cornelio Poelenburg olandese, n. nel 1586 m. nel 1660. Per quanto egli studiasse Raffaello non giunse mai a capirlo, e a disegnar bene. Si diede alle piccole figure, e le rappresentò al naturale con facilità, con leggerezza, con colorito armonioso e con buon chiaroscuro. Fu anche incisore.

104. Francesco Gessi bolognese, n. nel 1588 m. nel 1620. Imitò servilmente Guido Reni suo maestro. Chi è servile imitatore è scimiotto.

105. Gio. Breughel fiammingo, n. nel 1589 Celebre pittor di campagne Fu chiamato di *Velluto* perchè amava di vestire riccamente, e specialmente di velluto. Suo padre fu detto *Buffone*, perchè si vestiva da contadino per intervenire anch'egli nelle festi campestri, e dipingere al naturale. E suo fratello Pietro fu soprannominato dell' *Inferno*, perchè il suo gusto era dipingere scene infernali. Un altro Breughel fu detto il *Napoletano* per la sua dimora in Napoli a dipinger fiori.

106. Giuseppe Ribera detto lo *Spagnoletto*, nato nel 1589, morto nel 1656. Poverissimo dalla Spagna andò a Roma, dove ricusò le beneficenze d'un Cardinale per meglio studiare nella sua povertà. Andò a Parma per mettersi su le tracce di Correggio. Con questo buon pensiero prese il pessimo partito di adottar la maniera del Caravaggio, tenendo in pugno con questa forza esagerata di abbattere la riputazione del Domenichino. Per meglio riuscirvi si fissò a Napoli, dove trovò grazia piena presso al Vicerè. Si sfogò a dipingere tormenti e martiri, portando il terribile all' orrore, senza rilasciare d' esprimer le rughe

e tutte le miserie della natura. Il suo disegno non è cattivo; ma tutto il resto fa ribrezzo. Egli stesso s'incise il suo s. Bartolommeo scorticato, il suo Satiro legato a un albero, il suo s. Pietro penitente, il suo s. Girolamo in meditazione.

107. Gio. Torrentius olandese, n. nel 1589, m. nel 1640. Di costumi schifosi non dipinse che lascivie, che furono bruciate per mano del boia, e il briccone non uscì dalle carceri che dopo 20 anni a intercessione dell' Ambasciador d' Inghilterra. A Londra egli visse nel disprezzo. Che abuso di talento!

108. Domenico Feti romano, n. nel 1589, m. nel 1624. Allievo del Cigoli andò a Mantova a studiarvi Giulio Romano, ma senza prenderne la fierezza. Il suo colore è vigoroso, dà rilievo, ma le ombre sono troppo nere; verità di tinte, novità di composizioni, espressioni fine sono i suoi pregi. In Venezia si diede alla dissolutezza, e vi morì di 35 anni. Il Chereau ha inciso il suo David colla testa di Golia; e il Thomassin la Malinconia, e la Vita Campestre.

109. Gio. Francesco Barbieri, detto il *Guercino da Cento*, n. nel 1590, m. nel 1666. Non fu discepolo che di sè stesso. Quando vide la prima volta un quadro de' Caracci, ne fu incantato. Quando vide Caravaggio, quel nerume gli andò al cuore, e dipinse atramente. In età più avanzata rese il suo colorito più chiaro per adattarsi, diceva egli, al gusto degli amatori guastati dal colorito di Guido e dell' Albano. Insensato! Le ombre brunissime con lumi chiarissimi sono menzogne, perchè gli oggetti ben illuminati nel giorno non possono esser bruni nelle ombre; una carne bianca non riceve che ombre tenere, e i panni illuminati non possono aver ombre atre. Costui non conobbe nè la bellezza ideale, nè la bella natura, nè la nobiltà delle figure, dell' espressione, dei panneggiamenti. Non si rese celebre che per la rabbia del suo colorito, brillante nei lumi, fresco nelle mezze tinte, nero nelle ombre. Scorretto spesso nel disegno, perchè si piccava di facilità. Per certi Frati egli fece in una notte un gran Padre Eterno. Oh il portento la mattina della gran festa! Ma la pittura non è un giuoco di mano, è frutto di riflessione. *Tocco la mano che fa sì belle cose*, gli disse la Cristina regina di Svezia, che andò a visitarlo a Bologna, e volle prenderlo

per la mano. Ma il Guercino non volle toccar mani di Monarchi, nè abbandonar l'Italia quantunque avesse offerte magnifiche e iuviti da' re d'Inghilterra e di Francia. Ebbe giudizio. Ebbe anche buon cuore; impiegò molte sue ricchezze in beneficare. Se le beneficenze sono grandi e ben intese, il popolo dà benedizioni. Sta al ricco beneficare, al popolo benedire. Le opere più famose guercinesche sono in Roma s. Petronilla in s. Pietro, l'Aurora a Villa Lodovisi, la cupola nel Duomo di Piacenza.

110. Daniello Seghers fiammingo, n. nel 1590, m. nel 1660. Fu bravo fiorista. Suo fratello Gerardo fu Caravaggista.

111. Gio. Carlone genovese, n. nel 1590 m. nel 1630. Mediocre nel disegno, e nelle grazie: ammanierato nel resto.

112. Giacomo Fouquieres fiammingo, m, 1659. Paesista passabile. Ma sublimissimo nella vanità. Dacchè Luigi XIII lo dichiarò nobile (come se i re possano dare nobiltà, la quale consiste tutta nel merito personale) costui non lavorò che colla spada a fianco. Anzi non lavorò più. Si diede a fantasticare genealogie della sua prosapia derivandola da' Fuggers d'Ausburg; di que' Fuggers fu colui che morì ubriaco a Montefiascone per aver tanto trincato da quelle botti dove era scritto *est*, *est*, *est*. Per l'ubriachezza di nobiltà questo pittoricchio si ridusse a chieder l'elemosina.

113. Francesco Perrier francese, n. nel 1590. Incise meglio di quel che dipinse.

114. Giacomo Giordaens fiammingo, n. nel 1594, m. 1678. Seguacc del Rubens dipinse la mera natura con tutti i suoi difetti, ma la dipinse al vivo.

115. Niccola Pussino. V. Scuola Francese. È egli vero che i quadri di questo gran maestro non debbano prendersi che per abbozzi? Lo ha detto un critico imponente. Ma vi son di coloro che per comparir sapienti danno in follie, lodano il corvo, e biasimano la colomba. Il Pesne ha inciso molte opere del Pussino, e l'Audran il Pirro, e la Flora.

116. D. Diego Velasquez de Silvia spagnuolo, n. nel 1594, m. nel 1660. Non credette denigrare la nobiltà della sua famiglia originaria del Portogallo, col farsi pittore. Seguitò la migliore strada per giungere alla imitazione precisa della natura: copiò quanto gli veniva sotto l'occhio. Si abituò talmente a questa naturalezza,

che quando venne in Italia non ebbe più la flessibilità di piegarsi alle bellezze antiche e moderne. Egli è sorprendente nella forza del colorito, del chiaroscuro, e nell' arte di rappresentar la natura senza scelta, ma con tutta la verità. I suoi ritratti sono stupendi. Stupendo è il suo Acquaiuolo di Siviglia. Nel suo Bacco si scorge un pennello più facile, e più facile ancora nel Vulcano. Le sue Filatrici non paiono fatte colla mano, ma con un atto puro della sua volontà: questo fu il suo terzo stile.

117. Luca Van-Vden fiammingo, n. nel 1595, buon paesista.

118. Leonardo Bramer fiammingo, n. nel 1596. Gran colorista di accessorii, e di picciole figure.

119. Pietro Berettini da Cortona, nato nel 1587, m. nel 1669. A differenza di tutti i ragazzi che vogliono tutti scarabocchiare, e fanno spesso concepire speranze fallaci, all' incontro costui mostrò da fanciullo una goffezza tale che i suoi compagni lo chiamavano *testa d' asino*. Non la sbagliarono assai. Egli rovesciò in Italia tutte le idee dell' arte, creò de' Borromini in architettura e in pittura. Neglesse ogni principio fondato su la ragione, che fin al suo tempo era stata la base degli artisti. Egli si limitò a sedurre gli occhi del volgo. Questa facilità gli apportò applausi, e seguaci. Composizione con fracasso di figure senza numero e senza bisogno, con panni svolazzanti, con disegno scorretto, e senza scelta di bello: espressione debole, colorito più belletto che vero. I suoi freschi sono dipinti con un vigore quasi uguale alla pittura ad olio. Il Salone Barbarini è una delle sue più strepitose macchine.

120. Giacomo Stella francese, n. nel 1596, m. nel 1657. Imitò il Pussino, e ogni imitatore resta freddo. Egli è freddo e fedele. Le sue opere migliori sono pastorali, e giuochi fanciulleschi. Fu anche incisore.

121. Giacomo Van-Goyen olandese, n. nel 1596, m. nel 1656. Paesista d' una bella semplicità.

122. Teodoro Rombouts fiammingo, n. nel 1597, m. nel 1640. Si fece emulo del Rubens. Emulazione giovevole, che gli produsse buon gusto di disegno, espressione viva, color caldo e fiero, e tocco largo e facile. Per divertirsi dalle opere serie della storia, faceva qualche bambocciata. Guadagnò molto. Ma avendo sempre in mira il Rubens, volle fabbricarsi anch' egli un palazzo sontuoso come quello del

Rubens, e come la rana della favola, si ruinò senza terminarlo, e crepò di crepacuore.

123. Andrea Sacchi romano, nato nel 1599, morto nel 1661. Fu discepolo dell'Albano, e divenne nel disegno più corretto del maestro. Ma poco laborioso, e portato per la società, osservò poco l'antico, e quasi sulla maniera di Pietro da Cortona abbozzò, e indicò le cose senza dare un carattere deciso. Ciò nondimeno fu un pittore di qualche merito. Il suo fare è largo e ardito, la composizione è piacevole, il colorito è fresco benchè senza vigore, i suoi panneggiamenti sono leggieri, ma non gettati bene: piace insomma per la verità dello stile, e seduce per un'aria di semplicità. Il suo capo d'opera è il s. Romualdo in Roma. Vi sono mirabili sei figure di Camaldolesi vestiti tutti di bianco, staccati e degradati con grand'arte. Egli andò troppo tardi in Lombardia, ma ritornato in Roma, e' riveduto nel Vaticano il Miracolo della Messa, disse che vi vedeva il Tiziano, il Correggio, e di più Raffaello. Infatti Raffaello non dipinse mai tanto meglio, quanto in quel quadro. Il Sacchi fu un po' mordace verso gli artisti.

124. Antonio Van-Dyck fiammingo, n. nel 1599, m. nel 1641. Stando alla scuola del Rubens, gli scolari scherzando caddero su d'un quadro del maestro assente, e ne fu guastata una parte. Il Van-Dyck la rifece in modo che ritornato il Rubens la mattina susseguente, disse: *questo mi par meglio adesso che ieri*. E avvicinandosi più si accorse della mano straniera, e concepì maggiore stima del Van-Dyck. Infatti egli sorpassò il Rubens nella delicatezza delle tinte, nella verità del colorito, nelle espressioni più fine, nel disegno di miglior carattere. Sarebbe anche riuscito di più nella storia, se non fosse stato distratto dai ritratti, che gliene venivano richiesti tanti e tanti, che all'ultimo li tirava giù: abbozzandone uno la mattina, teneva alla sua tavola la persona ritrattanda, e dopo pranzo era bello e terminato. Spesso non faceva che disegnarli sopra una carta, li dava ad abbozzare, ed egli poi vi dava quattro botte. Ma non sono questi che gli danno riputazione. I suoi buoni ritratti non la cedono a quelli di Tiziano, e li superano per l'eleganza degli accessorii. Espressione vera e in grande, carattere vivo senza freddezza, attitudini semplici e naturali: le sue

teste paiono viventi e parlanti. Il suo raro merito nol preservò dalla invidia dei pittoruncoli, anche genovesi. Egli lucrò molto, e spese anche molto in lautezze e in beneficenze; e per aver più da spendere cadde ne' prestigi dell'Alchimia, che gli sfumò l'oro guadagnato col pennello. Egli incise alcune sue opere; il suo s. Agostino in estasi fu inciso da P. de Jode; l'ammirabile incoronamento di spine, e Gesù in Croce dal Bolswert.

125. Gio. Meel fiammingo, n. nel 1599, morto nel 1664. Ebbe un po' di colorito e d'espressione, ma senza disegno, senza grazia, senza nobiltà, così che le sue storie paiono bambocciate.

126. Alessandro Turchi veronese, n. nel 1600, m. nel 1670. Buon pittore sul fare de' Caracci, e talvolta di Guido.

127. Il Valentino francese, n. nel 1600, m. nel 1632. Studiò in Roma, e benchè amico del Pussino vi divento tuttò Caravaggesco, come si può vedere in quel suo quadro nel Vaticano, in cui è rappresentato il martirio di s. Processo e di s. Martiniano.

128. Claudio Gelée il *Lorenese*, n. nel 1600, m. nel 1682. Poveretto fu posto per ragazzo d'un pasticciere: Andato a Roma servendo Signori, si accomodò a servire il pittor Tassi paesista allievo di Paolo Bril. Gli governava il cavallo, gli faceva la cucina, gli macinava i colori: fece anche di più; vi prese lezioni di pittura. I suoi principii furono difficili; era duro di testa, i suoi progressi furono lenti. Ma dagli, dagli, e impegnatosi ad uscir di miseria, giunse ad esser paesista. Il suo talento grossolano nol potè innalzare alla storia; non avea letto niente, appena sapeva scrivere il suo nome. Ma sapeva osservar bene gli effetti della natura, e con tale attenzione, che, secondo poi richiedeva il bisogno, li rappresentava come se li avesse sotto l'occhio. Quindi i suoi paesi sono la stessa natura, ma di una bellezza ideale. Vi si ammirano gli accidenti delle stagioni, de' giorni, delle ore; i cangiamenti dell'atmosfera, le varietà de'vegetali. Il suo colorito è vero; e niente vi è ammanierato. Vi faticava però molto ne' suoi quadri; non avea facilità di operare, e impiegava più giorni a disfare e a rifare quello che avea fatto. E così fece sempre bene.

129. Giacomo Blanchard francese, n. nel 1600, m. nel 1638. Fu chiamato il

Tiziano Francese, perchè incantato a Venezia del colorito di Tiziano, divenne un gran colorista; ma niente altro. Morì giovane per eccesso di fatica.

130. Aniello Falcone napoletano, n. nel 1600, m. nel 1680. Non fece che battaglie d'un color vigoroso.

131. Michelangelo Cerquozzi, detto *delle Battaglie*, romano, nato nel 1602, m. nel 1660. Non fece solo battaglie, ma anche delle bamboccíate d'un tocco leggiero e d'un color vigoroso. Egli era di buon umore, onesto uomo, e diceva bene anche di coloro che dicevano male delle sue opere. Amava tutti, ma più di tutto il suo danaro. Volle andare a nascondere il suo tesoretto in campagna, vi trovò un sito opportuno, e ve lo nascose; ma nel ritorno dubitò che non vi stesse sicuro, vi ritornò, e si scalmanò tanto che morì.

132. Filippo de Champagne fiammingo, n. nel 1602, m. nel 1674. Imitò la natura senza scelta, senza eleganza, e senza vivacità. Il suo disegno è corretto. il suo colore è buono. Sarebbe stato un buon ritrattista. Infatti il ritratto ch' ei fece di se stesso, è un eccellente ritratto, eccellentemente inciso dal Edelinck.

133. Giacomo Van-Oost fiammingo, n. nel 1600, m. nel 1671. Si fece uno stile misto, imitando il colorito del Rubens, e il disegno del Caracci. Intese bene il chiaroscuro, dispose bene i panneggiamenti, e con umiltà le attitudini. Impiegò poche figure, le sole necessarie, e fu semplice e ingegnoso negli accessorii. Non si sentì mai gusto per i paesi, e ne' suoi fondi impiegò architetture con giudizio e con grande riuscita. Suo figlio, m. nel 1713, andò su le sue tracce, ma più morbido, più franco, e più grandioso.

134. Rembrandt. V. Scuola Olandese.

135. Lorenzo de la Hire francese, n. nel 1606, m. nel 1656. Male, male in tutto; a forza d'esser soave fu molle, per esser fino e grazioso fu affettatissimo e freddo.

136 Gioacchino Sandrart tedesco, n. nel 1606. Dipinse quasi per tutta l' Europa, ma è più noto per i suoi libri su la pittura che per i suoi quadri. Scrisse in latino e in tedesco. Il suo libro più stimato è la vita de' pittori, pieno di parzialità, e di errori su' fatti, e su i caratteri degli artisti. Giacomo Sandrart, che non si sa se gli fosse figlio, incise il suo Zeusi che dipinge Giunone tenendo avanti cinque belle giovanotte di Crotone.

137. Gio. Francesco Grimaldi bolognese, n. nel 1606, m. nel 1680. Buon paesista e incise varie cose sue, e di Tiziano.

138. Erasmo Quellin fiammingo, n. nel 1607, m. nel 1678. Letterato, e Filosofo, abbandonò la cattedra per maneggiare il pennello sotto il Rubens, e riuscì buon pittore. Suo figliuolo Gio. Erasmo, nato nel 1629, m. nel 1715, fu anche più bravo, ma imitò troppo Paolo Veronese.

139. Abramo Diepenbeke fiammingo, m. nel 1675. Allievo del Rubens perdè gran tempo a disegnare ornamenti per libri e per confraternite. La stampa del suo *Tempio delle Muse* è ricercata.

140. Teodoro Van-Thulden fiammingo, n. nel 1607. Infelice discepolo del Rubens. Fu anche incisore.

141. Anna Maria Scuurmans olandese, n. nel 1607, m. nel 1678. Fu un' arca di scienza fin da bambina. Di 7 anni traduceva Seneca in fiammingo e in tedesco. Seppe tutte le lingue morte, e molte delle vive. Fu poetessa, retorichessa, cantatrice, sonatrice, pittrice, scultrice, incisora; e per fare di tutto fece anche la teologa, e seguitò l'Abadie in Altona, dove lasciò le ossa. Si ha il suo ritratto inciso da lei stessa.

142. Gherardo Terburg olandese, n. nel 1608, m. nel 1681. Non vi cercare nè disegno, nè eleganza: tutto il suo merito era in una certa finitezza che non avea niente del leccato. Amava molto il raso bianco, e ve lo ficcava da per tutto. Tutte le Dame di Spagna volevano essere ritratte da lui: egli era un bel giovane, e di bell' umore; la gelosia dei mariti l' obbligò ad abbandonare quel regno. La sua grand' opera è la pace di Munster, in cui sono rappresentati tutti i Ministri del Congresso. È stata incisa dal Suyderhoef.

143. Adriano Brauwer olandese, n. nel 1608, m. nel 1640. Di poverissima famiglia s' industriò da fanciullo a far disegni per ricami di contadine. Francesco Hals buon ritrattista lo adocchiò, lo tenne con se, ma rinchiuso in un granaio lo faceva lavorare come un cane, vendeva a caro prezzo i suoi quadri, e non gli dava che tozzi di pane e cenci. Il Brauwer non sapeva ancora d' aver talento, ma quando ne fu avvertito dai condiscepoli, se ne fuggì e si rifugiò in un albergo, dove fece un quadro rappresentante una rissa fra contadini e soldati per causa di giuoco. L' Albergatore mostrò il quadro ad un

amatore, il quale esclamò: *ecco il pittore che da tanto tempo io cerco, di cui Hals mi ha venduto caramente i quadri*, e gli diede cento ducati. Il povero pittore ebbe questa somma, e se la sbarazzò subito, per viver più allegro nella povertà. Egli volle esser povero; non lavorava che per il mero bisogno, vivea nell'osterie, e talvolta nelle prigioni, e di 32 anni morì all'ospedale di una malattia vergognosa. Il Rubens lo fece diseppellire, e l'onorò con funerali decenti. I suoi quadri non rappresentano che i luoghi da lui frequentati, e i fatti ne' quali egli era attore o testimonio, osterie, giuochi di carte, ubriachezze. Il suo pennello era largo e fermo; la sua espressione viva e vera. Egli era anche incisore. Di altri incisori sono le stampe de' Contadini di buon umore, di un Vecchio che accarezza una giovane, dell'Orgogliosa, della Pigra, del Ghiotto, dell'Avaro.

144. Gio. Goeimar fiammingo. Insigne per quegli amatori che non volevano nel loro gabinetto che un solo quadro, ma che vi si contenessero quanti più oggetti può offerir la natura. Per questa strambalatezza il Goeimar fece un gran quadro, e vi rappresentò Gesù in casa di Marta e di Maria; una sala di qua, una cucina di là, con quanto può esser in una sala e in una cucina in gran funzione. Questo strambotto fu inciso dal celebre Bolswert.

145. Giorgio Andrea Sirani bolognese, n. nel 1610 m. nel 1670. Allievo di Guido giunse al rango de'pittori gradevoli. Fu anche incisore. Sua figlia Elisabetta fu un'elegante pittrice, e fu avvelenata. Il Bartolozzi ha inciso il suo Fanciullo nudo addormentato, ed il Vitthe il suo Cupido che brucia le arme a Marte.

146. Adriano Van Ostade tedesco, n. nel 1610 m. nel 1685. Intelligente nel chiaroscuro, colorito caldo, vigoroso, trasparente, senza disegno: non prescelse che soggetti più bassi e più laidi, ma li rappresentò al vero.

147. Gio. Both olandese, n. nel 1610 m. nel 1650. Buon paesista. Suo fratello Andrea gli faceva le figurine.

148. David Teniers fiammingo, n. nel 1582 m. nel 1649. Non dipinse che soggetti della vita comune, e li trattò con vivezza. Suo figlio David, n. nel 1610 m. nel 1690, dopo d'aver preteso d'imitare (contraffare) qualunque pittore, si propose d'imitare la vita campestre e de'villaggi. In questo basso genere egli ha il

primato. Il suo colorito è de' più seducenti: talvolta è tutto chiaro senza alcun'ombra. Egli fece una moltitune di quadri, e ne incise ancora.

149. Alonso Cano spagnuolo, n. nel 1610 m. nel 1676. Nobile, scultore, architetto, pittore di buon disegno, di bel colorito, di composizione ingegnosa.

150. Nicola Mignard francese, n. nel 1608 m. nel 1668. Studiò in Italia, e con qualche successo.

Suo fratello Pietro detto il *Romano*, n. nel 1610 m. nel 1695, lasciò la medicina per darsi tutto alla pittura, per cui dimorò in Roma 22 anni. Egli andò su lo stile di Annibale Caracci. Ebbe del merito, specialmente ne' ritratti.

151. Gio. Guglielmo Baver tedesco, n. nel 1600 m. nel. 1640. Bravo nel dipingere a guazzo campagne, e architetture. Incise anche le Metamorfosi di Ovidio, e le Battaglie di Fiandra per strada.

152. Gio. Van Borkhorst tedesco, n. nel 1600. Compose e disegnò bene; colorì con vigore e con armonia. I suoi ritratti hanno del Van-Dyck.

153. Francesco de las Marinas, n. a Cadice nel 1610 m. nel 1680. Le sue marine sono d'una bellezza vera, ma le figure scorrette nel disegno.

154. Pietro Testa lucchese, n. nel 1611, m. nel 1648. È più noto per le sue incisioni all'acqua forte che per le sue pitture. Allievo del Domenichino si fece uno stile grandioso e amabile; ma nelle composizioni fu capriccioso fin alla bizzarria, e spesso con allegorie satiriche.

155. Alfonso du Fresnoy francese, n. nel 1611 m. nel 1665. Destinato alla medicina da suo padre speziale, studiò le scienze e le belle lettere. Dalle lettere passò alle arti, e specialmente alla pittura. Andò perciò a Roma, dove per vivere dipinse e vendè ruine. Si unì con Mignard, al quale egli diede buona teoria, ma quegli non mai potè dargli pratica dell'arte. La sua fama è per il suo poema latino de *Arte Graphica*, opera tradotta in più lingue e commentata. I precetti su la pittura sono giusti, ma lo stile è ruvido e oscuro. La natura non gli avea accordato che la giustezza di ragionamento, e gli avea negata la bella facilità dell'esecuzione.

156. Gasparo du Ghet figlio d'un padre parigino nacque in Roma, e fu allevato dal Pussino, che avea preso per moglie una sua sorella, e perciò detto il *Pussino*, n. nel 1613 m. nel 1675. Egli si

diede interamente al paesaggio; e vi riuscì a maraviglia. Da principio fu un po' secco, ma osservate le opere di Claudio Lorenese, si formò uno stile grandioso. I suoi paesi hanno del vivo, fanno sentire i vari movimenti della natura. Egli visse sempre in Roma. Incise molte cose sue.

157. Bartolommeo Stefano Murillo spagnuolo, n. nel 1613 m. nel 1685. Fu un gran colorista, ardito e fiero, e disegnatore corretto, ma senza cognizione di bellezza ideale.

158. Bartolommeo Vander Helst olandese, n. nel 1613. Ritrattista de' primarii da competere con Vandick.

159. Ottone Marcellis olandese, n. nel 1613 m. nel 1673. È celebre per aver dipinto con esattezza i più piccoli oggetti della natura. La natura è infinitamente varia nelle sue produzioni, e ugualmente varia ne' talenti. Ciascun talento può giunger alla celebrità, ben impiegato che sia nel suo genere, quantunque piccolo.

160. Gerardo Dovw olandese, n. nel 1613. Fu alla scuola di Rembrandt, ma si fece uno stile ben differente. Si diede al piccolo, e ad una precisione delle più scrupolose. Egli è agli antipodi della maniera strapazzata di Tintoretto. Per fare una manina v' impiegava cinque giorni. Niuno era capace di macinar i colori, e di far pennelli con quella finezza che usava egli. Le sue opere sono d'un finito stupendo, sono la mera natura, ma non sono leccate.

161. Mattia Preti detto il *Calabrese*, n. nel 1613 m. nel 1699. Viaggiò per tutta l'Europa per veder pitture e pittori. Il suo disegno è grandioso e fiero, la sua invenzione è ricca di varietà, ma il suo colorito è tetro, e tetri i suoi soggetti alla Guercinesca.

162. Pietro de Laar olandese, n. nel 1613 m. nel 1674. Di corporatura informe, ma gioviale, fu in Roma detto il *Bamboccio*. Non dipinse che azioni triviali della vita privata, che perciò sono dette *Bambocciate*. Egli non si metteva a dipingere senza aver fatta prima una sonatina secondo quel tuono che avea da dare alla sua opera. Fertile d'ingegno e facile, seppe dar un colore vigoroso e vero: anche il disegno avea del brio.

163. Giacomo Van Artois fiammingo, n. nel 1613, uno de' migliori paesisti.

164. Bonaventura Peters fiammingo, n. nel 1614 m. nel 1652. Fu anche poeta. Non amò che soggetti di orrore, fulmini, naufragi, burrasche: dipinse bene, e d'un bel finito. Dello stesso

fare è anche suo fratello Giovanni.

165. Bartolommeo Flemael Liegese, n. nel 1614 m. nel 1675 Di buon colore, di buono disegno, osservatore del costume. Fu anche architetto, e nella sua patria diede i disegni per le Chiese dei Domenicani e de' Certosini.

166. Salvator Rosa napoletano, n. nel 1615 m. nel 1673. Merita qualche lode come paesista, e una tal lode lo faceva dare in bestia. Egli si credeva glorioso nel gran genere della storia. E come avea da esserlo, senza aver mai voluto studiare nè l'antico nè il moderno, nè la natura? Egli credeva saperne più di tutti i maestri suoi antecessori. Tutta la sua scienza era in bizzarrie e in capricci. È un barbaro che stupefà colla sua fierezza. Qualche cosa di agresto domina sempre in qualche parte delle sue opere. Non avea altro modello che sè stesso; avanti ad uno specchio si metteva nelle attitudini che avea da rappresentare. Per dare sveltezza alle sue figure, le faceva gigantesche; e invece di correzione fuoco. Si piccava della maggior prestezza, fin a far un quadro in un giorno; e allora ne giubilava; e allora dovea rattristarsi, se avesse avuto il senso comune. Bisbetico in pittura, del pari bisbetico nella sua condotta civile. Fu anche poeta, e si è reso noto per le sue satiracce. Sul punto di morte il suo direttore lo esortò a sposare la sua serva, sgualdrinella scandalosa. Il moribondo la sposò, giacchè non poteva, disse, andare in paradiso senza essere cornuto. Egli incise molto all' acquaforte. Lo Strange ha fatto una bella stampa del suo Belisario.

167. Gabriel Metzu olandese, n. 1615. Nobile nella scelta delle figure, nel disegno, e grazioso nelle fisonomie, d'un color finito, ma non tormentato. Per distaccare gli oggetti, non si servì di colori opposti, ma di gradazioni di colori simili: arte bella e rara, che richiede studio grande delle differenti densità dell' aria secondo le distanze diverse.

168. David Rigraert fiammingo, n. nel 1615. A misura che invecchiava migliorava nel colorito; il che è contro l'ordinario. Non si piccò di disegno. Da giovane fece cose ilari, ma da vecchio non dipinse che diavolerie e stregonerie.

169. Benedetto Castiglione genovese, n. 1616, m. 1670. Buon chiaroscuro, e color vigoroso; in tutto il resto triviale. Le sue opere migliori sono le scene rustiche. Incise molto.

170. Sebastiano Bourdon

francese, n. 1616, m. 1671. Ebbe una vivezza e una facilità straordinaria, e perciò fu scorretto e difettoso: ma ne' suoi difetti si vede una certa originalità che seduce. Mentre era in Roma avendo veduto un quadro che stava dipingendo Claudio Lorenese, e che vi voleva ancora molto per terminarlo, egli si ritira nel suo granaio, era poverissimo, e in quattro botte dipinge lo stesso soggetto, e l'espone al pubblico. Gli amici di Claudio vanno a rallegrarsi seco di questa nuova opera la più bella di tutte. Claudio li accerta di non averla ancor finita, gliela mostra imperfetta, e ognuno ne resta trasecolato. Egli dovette andar via da Roma perchè era un libero Calvinista. Fu in Isvezia per primo pittore della regina Cristina, per cui non fece che il di lei ritratto a cavallo; ma nel portarlo egli stesso come inviato al re di Spagna, il ritratto perì, e la regina abdicata la corona e l'eresia, il Bourdon si fissò in Francia. Egli incise molti suoi quadri, fra' quali sono ben note le sue opere della Misericordia: vi si ammira l'espressione, lo stile grande, l'originalità, e un'imitazione del Pussino, del Domenichino ec.

171. Luigi Scaramuccia perugino, n. 1616, m. 1680. Discepolo di Guido, e imitator fedele. Si ha di lui un trattato di pittura col titolo *Finezze de' Penelli Italiani*.

172. Gio. Flinck tedesco, n. 1616, m. 1670. Imitò il Rembrandt, e fu buon ritrattista; ma non voleva esser più pittore dacchè vide il Vandick e il Rubens.

173. Francesco Romanelli da Viterbo, n. 1617, m. 1662, è su la maniera di Pietro da Cortona.

174. Eustachio le Sueur. Vedi Scuola Francese.

175. Tomaso Blanchet francese, n. 1617, m. 1689. Praticò co' migliori maestri d'Italia, e si fece uno stile buono nella composizione, nel colorito, nell'espressione, ma non nel disegno.

176. Francesco Ricci spagnuolo, n. 1617, m. 1684. Forte nell'espressione e nel colorito, e scorretto nel disegno.

177. Pietro Vander Faes, più noto sotto il nome di *Leli*, tedesco, n. nel 1618, m. nel 1680. Fu paesista e ritrattista insigne. Mentre egli in Inghilterra ritraeva il Re, sopraggiunse il Kneller, il quale compì il suo ritratto del Re, mentre quello di Leli non era che abbozzato. Questa speditezza incantò la corte, e la corte sentenziò che l'artista il più

pronto è il più eccellente. Leli ne sentì tanta afflizione che se ne morì di apoplesia. Egli ebbe il talento raro di far sempre meglio; e non cessò di far progressi che col cessar di vivere.

178. Antonio Waterloo olandese, n. nel 1618. m. nel 1660, paesista, e incisore.

179. Gonzale Coques fiammingo, n. nel 1618, m. nel 1684. Ritrattista, e paesista in piccolo, con vivacità, e con esattezza.

180. Gio: Goedaert olandese, n. nel 1618, m. nel 1668. Fu naturalista, e da naturalista dipinse insetti e uccelli con tutti i loro dettagli al vero. Pubblicò la *Metamorfosi naturale*.

181. Il Preti genovese detto il *Cappuccino*. Colorista ardito, ma armonioso; scorretto nel disegno.

182. Gio. Spilberg tedesco, n. nel 1619, m. nel 1690. È stimato un buon pittore. Sua figlia Adriana dipinse ad olio, e superiormente a pastello.

183 Carlo le Brun. Vedi Scuola Francese.

184. Ermanno Swanevelt olandese, n. nel 1620, m. 1690. Si fissò da giovinetto in Roma, studiò sotto Claudio Lorenese, e divenne insigne paesista, d' un colorito meno caldo di quello del suo maestro, ma superiore nelle figure. Incise bene all' acquaforte.

185. Bartolommeo Beemberg olandese n. nel 1620, m. nel 1660. Dipinse preziosamente in piccolo paesi e ruine. Fu incisore.

186. Filippo Wouwermans olandese, nato 1620, m. nel 1668. Paesista intelligente nel colorito, nobile nella composizione, e di buon disegno nelle figure.

187. Pietro Francesco Mola milanese, n. nel 1621, m. 1666. Studiò sotto i più ragguardevoli pittori d' Italia, e si formò uno stile fino nel disegno, soave e armonioso nel colore, elegante e semplice nelle figure. Gio. Batista Mola fu duro e secco.

188. Giacomo Cortese detto il *Borgognone*, n. nel 1621 m. nel 1676. Si fissò a Roma, e in veder la battaglia di Costantino si diede tutto alle battaglie. Fu sospettato d' aver avvelenata sua moglie, e per ismentire questa incolpazione si fece frate Gesuita. Seguitò a dipinger battaglie fratescamente. Suo fratello Guglielmo dipinse cortonescamente. Un altro fratello, che si avea anche per pittore, si fece Cappuccino.

189. Gio: Batista Weenink olandese, n. 1621, m. m. nel 1660. Studiò in Roma e riuscì in ogni genere. Fu sorpassato dal suo figlio Gio. n. nel 1644, m. nel 1719.

190. Alberto Van Everdingen olandese, n. nel 1621,

in. nel 1675. Paesista di merito, e incisore.

191. Enrico Rokes olandese, n. nel 1621, m. nel 1682. Andò sul gusto del suo maestro Teniers. Ma alla morte di suo padre barcaiuolo, abbandonò la pittura, e si fece barcaiuolo.

192. Gerbrandt Vanden Eekhout olandese, n. nel 1621 m. nel 1684. Discepolo del Rembrandt, lo imitò fedelmente nel ritratto e nella storia. Antonio dipinse fiori e frutti all' italiana. Fece un ricco matrimonio in Portogallo, e vi fu assassinato.

193. Giacinto Brandi, n. a Poli vicino a Roma nel 1623, m. nel 1691. Allievo del Lanfranco dipinse con facilità e con negligenza.

194. Filippo Lauri romano, n. nel 1623 m. nel 1694, mediocre.

195. Teodoro Helmbreker olandese, n. nel 1624, m. nel 1694. Si fissò in Roma, e lavorò meglio in piccolo che in grande, ma paesi.

196. Niccola Loir francese, n. nel 1624 m. nel 1679. Studiò molto in Roma, e si fece uno stile lodevole. Le sue opere sono le più stampate.

197. Niccola Berghemo olandese, n. nel 1624 m. nel 1683. Fu un fedele imitatore della natura, e i suoi modelli non erano che gli oggetti ch' egli vedeva dalla finestra. Il suo chiaroscuro è eccellente, il colorito luminoso e caldo, le ombre giudiziosamente riflesse, i suoi bruni trasparenti, in tutto vivace. Egli era d' un indole soave e laborioso; lavorava cantando. Sua moglie avara lo faceva lavorar a forza; quando nol sentiva cantare, ella gli picchiava dalla camera di sopra dove ella stava, e si prendeva tutto il provento de' quadri. Egli non avea altra passione che per le stampe, e per comprarne nascondeva alla moglie porzione del prezzo de' suoi quadri. Ne lasciò una ricca collezione. Fu anche un buon incisore all' acqua forte.

198. Carlo Maratta da Camerino, n. nel 1625 m. nel 1713. Discepolo eterno di Andrea Sacchi studiò per molti anni Raffaello. Fu laboriosissimo fin alla decrepitezza. Con tutto ciò egli non è che un buon pittore, piacevole sì ma non interessa punto nè per l' invenzione, nè per l' espressione, nè per il disegno, nè per il colorito, nè per l' effetto generale. In veder le cose sue, si resta freddo. Egli fu pittore non per talento, ma per fatica. Lavorò gran Madonne, e fu perciò detto *Carlo delle Madonne*. Fu anche incisore.

199. Pietro Boel fiammingo

m. nel 1625. Fu in Italia. Fu paesista, e bestialista.

200. Paolo Potter olandese, n. 1625 m. nel 1654. Paesista, e brutalista, e colorista.

201. Gio. Lingelbac tedesco n. 1625. In Roma prese il gusto di dipingere architetture, e porti di mare, e mercati; e tutto con verità piccante. Incise anche all' acquaforte.

202. Giacomo Lavecq olandese, n. 1625 m. 1655. Ritrattista. Trovandosi a Sedan fece il ritratto d' un vecchio ecclesiastico, il quale gli disse che un altro pittore gli avea fatto un ritrattaccio ch' egli avea gettato nel granaio. Si andò a prenderlo, ed il Lavecq restò petrificato in vedere un Vandick. Artisti, non vi arrabbiate per tali incontri: ridetevene.

203. Samuel Van Hougstraten olandese, n. nel 1627, m. nel 1678. Viaggiò molto, fu mediocre in pittura e in poesia. Fece un trattato su la pittura. Suo fratello Gio. fu anche un pittore passabile.

204. Enrico Verchuuring olandese, n. nel 1690. In Italia dipinse di storia, ma ritornato in patria non dipinse che battaglie.

205. Carlo Cignani bolognese, n. nel 1628 m. nel 1719. Allievo dell' Albani compose bene, e con fuoco; ebbe disegno corretto e grandioso, e un colorito di vigore: le sue teste hanno dell' espressione e della bellezza. Cercò anch' egli il grazioso, ma.... Ebbe tanto amore per la sua arte, che ricusò titoli e inviti di molti principi. Preferì la sua accademia di Bologna a tutto il vischio delle corti. Un artista mediocre vale più di tutti i gran Potentati che fanno tremar il mondo.

206. Maria Van Oosterwyck olandese, n. nel 1630 m. nel 1693. Era figlia di un predicatore protestante, si applicò a dipinger fiori, e li tinse con armonia. Benchè assidua al lavoro lavorò poco, perchè fu tarda di moto.

207. Guglielmo Kalf olandese, m. nel 1693. Non dipinse che frutti in vasi d' oro, d' argento, e di conchiglie: dipinse con verità grande, e con color vivace.

208. Gio. Enrico Roos tedesco, n. nel 1611 m. nel 1685. Ritrattista, paesista, brutalista, incisore. Suo figlio Teodoro ebbe disegno più corretto, e color più vigoroso. L' altro figlio Filippo fu bestiale di costumi, e non dipinse che bestie.

209. Andrea Vander Kabel olandese, n. nel 1631 m. nel 1695. Paesista non su la maniera d' Olanda, ma sull' andare de' Caracci, del

Mola, ma di color tetro.

210. Luigi Bakhuysen olandese, n. nel 1631 m. nel 1709. Non ebbe altro maestro che la natura, nè si scelse altro oggetto che il mare in qualunque aspetto. Alla gran verità unì un eccellente colore. I Borgomastri di Amsterdam gli ordinarono una gran marina, che fu stimata degna da mandarsi in dono a Luigi XIV. Egli fu anche poeta. Egli si piccò altresì di scrivere con bei caratteri, si compiacque di darne lezioni, e ne fissò un metodo, che si dice tuttavia in uso.

211. Luca Giordano napoletano, n. nel 1632 m. nel 1705. Discepolo del Ribera, e poi seguace di Pietro da Cortona. Vide quanto l'Italia contiene di più bello in pittura, ma sì rapidamente come se non avesse veduto nulla. La prestezza era il suo carattere, onde fu nominato *Luca fa presto*. In un'ora fu capace di far una figura ben grande. Giunse a dipingere fin colle dita. Ebbe anche il talento d'imitare, cioè di contraffare lo stile di qualunque maestro, perciò fu decantato un *Proteo*, vale a dire *pasticciere*. Spesso il volgo loda quel che realmente è biasimevole; e biasimevole è il talento di contraffare, fa ridere, e chi fa ridere non si fa stimare; è un buffone. Il merito di Giordano fu nel pennello morbido e grandioso, nelle mezze tinte di buon tuono, nel vigore del colorito, e nell'armonia del tutto: le sue ombre sono un po' nere, e talvolta rossastre, e d'un grigio nerastro. Le teste delle sue donne sono per lo più belle, o almeno graziose, e le carni morbide; i suoi putti hanno la mollezza conveniente all'età. La sua gran prestezza gli ha fatto commettere delle incorrezioni. Generalmente il suo disegno non è vizioso, ma è senza carattere grande, e senza fermezza. È impossibile far presto e bene. Egli non fu vivace che nell'arte: nella società fu uguale, e perciò amato da'suoi amici, da' suoi scolari, dai suoi emuli. Fu anche incisore all'acqua forte. Il Bartolozzi ha inciso la sua s. Giustina moribonda, e Venere che accarezza amore. Sono note le quattro stampe incise dal Beauverlet, il ratto d'Europa, quello delle Sabine, il Giudizio di Paride, Aci e Galatea.

212. Isaia Vanden Velde olandese. Dipinse battaglie, e assassini sul costume spagnuolo. Guglielmo, n. nel 1610 m. nel 1693 disegnò a maraviglia marine, navi, e combattimenti navali, ma non dipinse. Gio. fu disegnatore e incisore di paesi,

di ritratti, e di azioni private. Guglielmo il giovane n. nel 1693 m. nel 1707 fu buon pittore di marine. Adriano, n. nel 1639 m. nel 1672, fu un abile paesista, possedè un colorito vivo, e un disegno puro. Incise anche all' acqua forte.

213. Claudio le Fevre francese, n. nel 1633 m. nel 1675. Buon ritrattista, e incisore.

214. Ciro Ferri romano, n. nel 1634 m. nel 1689. Come Cortonesco occupa un rango distinto nella scuola romana degenerata. Fu anche architetto alla cortonese.

215. Anton-Francesco Vander Meulen fiammingo, n. nel 1634 m. nel 1690. Fu condannato dagli adulatori di Luigi XIV a far i ritratti delle sue battaglie reali: schiere di automati in linee secondo la tattica moderna; vestiti in uniforme... Povero pittore! Egli però fece spiccarvi il suo ingegno con un bel colorito, con un buon chiaroscuro, e colla freschezza del paesaggio.

216. Giacomo Rulsdaal olandese, n. nel 1635 m. nel 1681. Abile nelle marine e ne' paesi.

217. Francesco Mieris olandese, n. nel 1635 m. nel 1681. Dipinse passabilmente in piccolo. Suo figlio Guglielmo fu dello stesso gusto. L' altro suo figlio Gio. dipinse in grande, e con qualche lode.

218. Gio. Batista Mounoyer fiammingo, n. nel 1635 m. nel. 1699. Fiorista grazioso e fresco.

219. Rogiero de Piles francese, n. nel 1653 m. nel 1709. Ritrattista, ma come amatore; Scrittore di precetti pittorici, alcuni buoni, altri no. E perchè tutti tutti hanno da esser buoni? E dove è il bene puro. Anche i più grandi artisti che hanno scritto su la pittura, han dato spesso in secco,

220. Gio. Steen olandese, n. nel 1636 m. nel 1689. D' una ubriachezza abituale dipinse con vivezza le cose più ignobili, ma ne dipinse anche delle nobili.

221. Melchiorre Hondekoeter olandese, n. nel 1635 m. nel 1695. Non dipinse che polli in bei paesini. Le cose più triviali acquistano pregio, se sono ben trattate. Il talento più mediocre può farsi onore, se si applica a quel genere per cui si sente portato.

222. Gio. Forest francese, n. nel 1636 m. nel 1712. Studiò bene in Italia per divenir colorista, ma datosi alla chimica diede in nero.

223. Gio Vander Heyden olandese, n. nel 1635 m. nel 1712. Non dipinse che case e casette col maggiore scrupolo, ma con un bello chiaroscuro.

224. Abramo Mignon tedesco m. nel 1679. Fiorista, e bestialista.

225. Pier Francesco Caroli torinese, n. 1638 m nel 1716. Si fissò a Roma, ebbe la vanità d'esser professore perpetuo dell'accademia, ed ebbe la picciolezza di non occuparsi che di prospettive, specialmente dell' interno delle chiese. Bel colore, e un finito prezioso.

226. Gasparo Nefscker tedesco, n. nel 1639 m. nel 1684. Che bella cosa è quel che i nostri riveritissimi Latini chiamavano *Bellum*! Per la guerra Gasparo bambino di due anni fu raccolto e adottato dal Medico Tullekens insieme colla sua madre, cui furon ammazzati fra le sue braccia due altri suoi figli. Quel medico benefattore merita gloria. Il buon Medico volle far medico il suo figliuolo adottivo, ma costui divenne pittore, ritrattista, e fiorista, più bravo in piccolo che in grande. Suo figlio Teodoro si distinse ne' ritratti. E Costantino altro suo figlio non ebbe che il talento di adular le donne nei ritratti.

227. Gio. Batista Gaoli, detto *Bacicci*, genovese, n nel 1939. m. nel 1705. Protetto dal Bernini, che non fece in Roma? Nè doveva farvi nulla, se le arti non vi si fossero corrotte. Fuoco grande, e ammanierato in tutto e per tutto.

228. Abramo Genoel fiammingo, n. nel 1640. Paesista di brio.

229. Pietro Van Finglandt olandese, n. nel 1640 m. nel 1691. Lavorò in piccolo con una minutezza che non può esser valutata che dagli amatori di minuzie.

230. Gasparo Lairesse liegese, n. nel 1640 m. nel 1711. Gli si è detto ch' *egli è un Pussino mal allevato*. Egli era frettoloso, e dedito alla crapula. Fu anche incisore.

231. Pietro Nunes spagnuolo, n. nel 1640 m. nel 1700. Imitò il Guercino.

232. Gio. d' Alfaro spagnuolo, n. nel 1640 m. nel 1680. Si ha per il Vandick di Spagna. Fu anche buon paesista,

233. Carlo Dioardin olandese, n. nel 1640 m. nel 1676. Colorista alla Veneziana. Incisore all' acquaforte.

234. Francesco Van Cuyck fiammingo, buon pittore di bestie, ma non troppo buono in ritratti.

235. Carlo de la Fosse francese, n. nel 1640 m. nel 1716. Dall'Italia non riportò altro che un buon colorito, e una pratica di dipingere a fresco; nel rimanente fu scorretto, e ammanierato.

236. Andrea Lucatelli

romano paesista d'un buon chiaroscuro. Testa bizzarra.

237. Andrea Pozzo da Trento, n. nel 1642 m. nel 1709 Pittore e architetto: nè l'uno nè l'altro. Non fu che Gesuita.

238. Arnoldo de Vuez fiammingo, n. nel 1642 m. nel 1724. Studiò Raffaello, e ne apprese un buon disegno; ma il suo colorito è ingrato.

239. Michele Corneille francese, n. nel 1642 m. nel 1708. In Italia si formò buon disegnatore, e nulla di più: Gio. Battista suo fratello fu anche passabile. Entrambi incisero.

240. Eglon Vander Neer olandese, n. nel 1643 m. nel 1703. Buon paesista, e ritrattista.

241. Goffredo Schalken olandese, n. nel 1643 m, nel 1706. Illuminava i suoi soggetti d'un lume vivo come proveniente da una fiaccola o dal sole. Non ebbe altro merito.

242. Gio. Jouvenet francese, n. nel 1644 m. nel 1717. Senza uscire di Francia si formò un disegno fermo e fiero, un' espressione forte, e uno stile austero. Pare un Guercino innestato in Caracci. Passa per un capo d'opera la sua Deposizione della Croce; è incisa dal Desplaces. Anche il s. Brunone è per l'espressione stimato molto. La Resurrezione di Lavaro è incisa da J. Audran. A 69 anni divenuto questo pittore paralitico alla mano, si aiutò colla sinistra, e tanto fece che dipinse il *Magnificat*, e altre cose.

243. Francesco Mile fiammingo n. nel 1644 m. nel 1680. Le sue pitture sono un misto di storia e di paesaggio. Per la sua gran memoria non dipinse che di memoria: pratica pericolosa; perciò il suo colorito è senza varietà.

244. Arnoldo de Gelder olandese n. nel 1645 m. nel 1727. Fu allievo e imitatore del Rembrandt.

245. Gio. Glouber olandese n. nel 1646 m. nel 1726. Uno de' migliori paesisti, e incisore. Anche suo fratello fu buon paesista. La loro sorella Diana dipinse ritratti e qualche cosa di storia.

246. Gio. Van Cleef fiammingo n. nel 1646 m. nel 1716. Disegnò bene, e compose senza confusione; ma con cattivo colore.

247. Gio. Van Hugtenburch olandese n. nel 1646 m. nel 1733. Dipinse le battaglie del Principe Eugenio, e incise alla maniera nera.

248. Maria Sibilla Merian tedesca n. nel 1647 m. nel 1717. Celebre naturalista dipinse con accuratezza insetti e piante, che servono di loro nudrimento. A quest'oggetto ella percorse tutta l'Europa,

e andò fin a Surinam nell' America, Scrisse anche su la storia degl' Insetti. La maggior parte delle sue opere sono a Pietroburgo nell' Accademia delle Scienze.

249. Goffredo Kneller tedesco n. nel 1648 m. nel 1726. Ritrattista mediocre.

250. Antonio Franceschini bolognese n. nel 1648 m. nel 1729. Allievo del Cignani fu un buon pittore, ma all' ultimo secco e debole. Il Bartolozzi ne ha fatte due stampe di giuochi di fanciulli.

251. Giuseppe Parrocel francese, n. nel 1648, morto nel 1704. Fece gran battaglie senza averne veduta neppur una. Fu anche incisore. Ignazio fu anche battagliere. Pietro fu seguace di Carlo Maratta. Carlo figlio di Giuseppe imitò suo padre.

252. Elisabetta Sofia Cheron francese, n. nel 1648, m. nel 1711. Dipinse ad olio, a smalto, e in miniatura. Incise all' acquaforte e a bolino: disegnò pietre antiche, e ne incise. Luigi suo fratello studiò Raffaello, e imitò freddamente il Caracci.

253. Gherardo Hoet olandese, n. nel 1648, m. nel 1733. Fu d' immaginazione viva, di un' esattezza facile, armonioso nel colore, intelligente nel chiaroscuro.

254. Luigi Boullogne francese, n. nel 1609, m. nel 1674. Mediocre. Bon suo figlio, n. nel 1649, m. nel 1717, studiò in Italia, acquistò merito nella storia, e dipinse ritratti fin colle dita. Il suo combattimento d' Ercole contro i Centauri passa per una delle sue migliori opere. Incise anche all' acquaforte. Luigi suo fratello non gli fu inferiore.

255. Agostino Terwesten olandese, n. nel 1649, m. nel 1711. Da cisellatore si diede alla pittura, e si stabilì a Berlino con applauso. Matteo suo fratello trasportò dall' Italia all' Haya molte buone pitture.

256. Gio. Verkolie olandese, n. nel 1650, morto nel 1693. Ritrattista, e incisore in nero. Niccola suo figlio m. 1746 fu buon pittore, e uno de' primi incisori alla maniera nera. Fu avarissimo della cosa più preziosa di cui si fa tanto scialacquo, del *tempo*. Quando non dipingeva, leggeva: leggeva anche quando mangiava.

257. Pietro Eyckens fiammingo. A forza di stampe e di gessi d' Italia divenne un buon pittore.

258. Daniello Halle francese, m. nel 1674 fu mediocre. Claudio suo figlio n. nel 1651, m. nel 1736. Fu dolce senza elevazione, e ammanierato. Natale figlio di Claudio, n. nel 1711 m. nel 1781 fu imitatore di suo padre.

259. Gio. Battista Santerre francese, n. nel 1651, m. 1717. Con poco talento a forza di lavoro divenne d' una giustezza gradevole. Non si sforzò mai a portar peso eccedente le sue spalle. La sua s. Susanna è incisa dal Porporati.

260. Gio. Conchillos Falco spagnuolo, n. nel 1651, m. nel 1711. Fece studio grande di statue antiche, e si dice che riuscì corretto, morbido e leggiero.

261. Cornelio Bruyn olandese, n. nel 1652, paesista e ritrattista.

262. Riccardo Van Orley fiammingo, n. nel 1652, m. 1732. Fu letterato, e dipinse la storia in miniatura correttamente più all' Italiana che alla Fiamminga.

263. Giuseppe del Sole bolognese, n. nel 1654, m. nel 1719. Dipinse gradevolmente sul gusto di Guido.

264. Carlo de Moor olandese, n. nel 1656, m. nel 1738. Disegnò con correzione, e colorì bellamente. Il suo giudizio di Bruto contro i suoi figli nella sala del Consiglio d' Amsterdam fa spavento per la verità dell' espressione.

265. Luigi de Deyster fiammingo, n. nel 1656, m. nel 1711. Buon pittore e per il disegno, e per il colorito, e per il chiaroscuro, e per i panneggiamenti. Incise anche con effetto; ma col voler fare altri mestieri, organi, violini, orologi, pendoli, perdè gran tempo, si ruinò, e per viver fece quadri strapazzati.

266. Francesco Van Bloemen fiammingo, n. nel 1656 m. nel 1740. Visse gran tempo in Roma, e fu buon paesista. Pietro suo fratello dipinse battaglie, caravane, mercati di cavalli, e feste orientali. Norberto altro fratello fece ritratti, e conversazioni galanti, ma d' un tuono falso e crudo.

267. Niccola Largilliere francese, nato nel 1656, m. nel 1746. Buon ritrattista, e paesista, e fiorista, e fruttista, e bamboccista. Volle anche dipingere storie. Ebbe buon colore, e un tratto largo.

268. Ferdinando Galli Bibiena bolognese, n. nel 1656, m. nel 1759. Architetto e pittor teatrale, come anche suo fratello Francesco.

269. Francesco Solimena napoletano, n. nel 1657 m. nel 1747. Cortonista, Giordanista, estorse fama grande.

270. Giuseppe Vivien francese, n. nel 1657, m. nel 1735 ritrattista, e pastellista.

271. Francesco Pietro Varheyden olandese, nato nel 1657 m. nel 1711. Prima scultore, e poi pittore di caece.

272. Giacomo de Heus olandese, n. nel 1657, m. nel 1701. Ritrattista.

273. Sebastiano Ricci veneziano, n. nel 1659 m. nel 1734. Buon pittore per il disegno, per la composizione, ma ammanierato anche nel colorito. Lavorò molto in Inghilterra. Marco suo nipote m. nel 1726 fu paesista e incisore.

274. Adriano Vander Werf olandese, n. nel 1659, m. nel 1772. Celebre per il difetto di lavorar in piccolo colle maggiori picciolezze, e con una finitezza delle più ridicole. Per questi difetti egli guadagnò moltissimo. Fu anche architetto, e la Borsa di Roterdam è di suo disegno. Pietro suo fratello m. nel 1718 lavorò su la stessa maniera, e collo stesso successo.

275. Verendael fiammingo n. nel 1659. Visse sempre tra' fiori, e non dipinse che fiori.

276. Arnoldo Houbraken olandese, n. nel 1660 m. nel 1719. Dipinse di buon disegno, ma vestì male le sue figure, e le colorì peggio. Fu letterato, e compose le vite de' pittori de' Paesi Bassi.

277. Gio. Branderberg svizzero, n. nel 1660, m. nel 1729. Seguitò lo stile di Giulio Romano, e dipinse qualche battaglia.

278. Nunzio Feraioli napoletano n. nel 1661. Trattò la storia alla maniera di Luca Giordano suo maestro. Si diede a far paesi su lo stile di Claudio Lorenese.

279. Francesco Desportes francese, n. nel 1661 m nel 1743. Fu bravo a dipingere cacce, e ritratti.

280. Natale Coypel francese, n. nel 1628, m. nel 1707. Buon pittore di stile grandioso. Mentre egli era in Roma direttore dell' Accademia di Francia dipinse per il Gabinetto di Versaglies quattro quadri, Solone, Traiano, Alessandro Severo, e Tolomeo Filadelfo: furono esposti nel Panteon, e ne riportarono lode: sono incisi dal Duchange, e dal Dupuis. Vi è forse troppa architettura, che distrae dal soggetto. Antonio suo figlio n. nel 1661 m. nel 1722 si attaccò in Roma al Bernini, e sfogò in tutte le affettazioni. Per disgrazia egli ebbe gran vivacità, si ammanierò più che mai, fece una fortuna brillante, e appestò la Francia. Consultava il teatrante Baron per le attitudini delle sue figure. Que' 14 soggetti dell' Eneide ch' egli dipinse nel palazzo Reale, manco male che sono distrutte, formavano un' Eneide travestita alla Francese. Egli incise molto. Niccola suo fratello m. nel 1735 fu meno fantastico, benchè

non fosse uscito dalla Francia. Carlo n. nel 1694 m. nel 1751 fece peggio di suo padre Antonio; e tanto peggio, perchè non avea talento nemmeno per le bambocciate.

281. Gregorio Brandmulle tedesco, n. nel 1661 m. nel 1691. I Tedeschi lo hanno per un pittore di primo rango. Egli dipinse in Francia sotto il le Brun.

282. Gio: Andre francese, n. nel 1662; m. nel 1753. Frate Domenicano studiò in Roma sotto Carlo Maratta, e non riuscì che debole.

283. Giacinto Rigaud francese, n. nel 1659, m. nel 1745. Ritrattista passabile, carico di accessorii.

284. Roberto Van Oudenarde fiammingo, n. nel 1663 m. nel 1743. Discepolo di Carlo Maratta, e poeta latino.

285. Gio. Antonio Vander Leepe fiammingo, n. nel 1664 m. nel 1720. Dipinse senza interesse con assiduità.

286. Rachela Ruisch olandese, n. nel 1664 m. nel 1750 figlia del famoso medico Anatomico, dipinse bene frutti, fiori, insetti.

287. Giuseppe Maria Crespi detto lo *Spagnuolo* nato in Bologna nel 1665 m. nel 1747. Colorista bizzarro, e sì caricato che si diede finalmente a caricature. Daniello detto *Cerano* fu anche fantastico, e ammanierato, ma ebbe facilità.

288. Cornelio du Sart olandese, n. nel 1665, m. nel 1704. Mediocre nel rappresentare feste fiamminghe, e fiori.

289. Benedetto Luti fiorentino, n. nel 1666. m. nel 1724. Stabilitosi in Roma volle esser più colorista che disegnatore, e più Francese che Italiano. Il Bartolozzi gli ha inciso Atlante e Ippomene, e Narciso.

290. Giorgio Filippo Rugendas tedesco, n. nel 1666 m. nel 1742. Dipinse battaglie, ma le vide, e le dipinse con disegno corretto. Incise all' acquaforte.

291. Giuseppe Gabriello Imbert francese, n. nel 1666, m. nel 1749. Si fece Certosino, e seguitò ad esser mediocre pittore.

292. Antonio Balestra veronese, n. nel 1666 m. nel 1740. Buon colorista, e buon disegnatore.

293. Antonio Rivalz francese, n. nel 1667, m. nel 1735. In Roma si formò buon gusto nel disegno, nella composizione, e nel colore.

294. Gio. Kupetski ungherо, n. nel 1667 m. nel 1740. Ritrattista; dipinse anche delle fantasie con verità, ma senza scelta: ebbe un colorito vigoroso.

295. Nicola Bertin francese, n. nel 1667 m. nel 1736. Pittor in piccolo.

296. Gaspare Pietro Verbruggen fiammingo, n. nel

1668, m. nel 1720. Fiorista di stile grande.

297. Gio. Ridolfo Huber tedesco, n. nel 1668, m. nel 1748. È chiamato il Tintoretto degli Svizzeri, quantunque non facesse che ritratti.

298. Domenico Maria Viani bolognese, n. nel 1668, m. nel 1711. Volle imitar Guido, e fu sciapito e monotono.

299. Federico Moncheron olandese, n. nel 1633, m. nel 1686. Paesista. Isacco suo figlio, n. nel 1670, m. nel 1744, studiò in Roma, e divenne paesista classico.

300. Luigi Galloche francese, n. nel 1670, m. nel 1761. Grande teoria, e pratica piccola.

301. Paolo Farinato veronese, meno che mediocrissimo.

302. Donato Creti cremonese, n. nel 1671, m. nel 1742 facile, fino, secco, di mal colorito.

303. Rosa Alba Carriera veneziana, n. nel 1672, m. nel 1757. Dipinse prima ad olio, poi a miniatura, e a pastello con purità e freschezza di colorito. Guadagnò molto. Suonava bene il cembalo. Il Wagner incise il di lei ritratto; e lo Smith in nero la Primavera e l'Innocenza.

304. Claudio Gillot francese, n. nel 1673, m. nel 1722. Bravo ne' Grotteschi, e perciò stimate le sue stampe per le favole della Motte.

305. Gio. Pietro Zanotti bolognese, n. nel 1674. Disegnò e colorì bene, fu poeta e letterato.

306. Thierry Valkemburg olandese, n. nel 1675, m. nel 1741. Bravo ne' soggetti non viventi.

307. Gio. Antonio Pellegrini veneziano, n. nel 1675, m. nel 1741. Passabile, e a forza d'estender i lumi distruggeva il rilievo.

308. Pietro Giacomo Gazes francese, n. nel 1676, m. nel 1714, poca cosa.

309. Roberto Tourniers francese, n. nel 1714, m. nel 1676, ritrattista.

310. Giacomo Tonhill inglese, n. nel 1676, m. 1732. Ecco il primo Inglese pittore, che per avere suo padre ruinata la casa si diede all'arte. Studiò in Francia e in Olanda, dipinse molto in Londra, ma difettoso nel disegno e nel colorito.

311. Gio. Raoux francese, n. nel 1677, m. nel 1734. Ritrattista.

312. Giacomo Amiconi veneziano, m. nel 1754. Mediocre nel disegno, ma nel colorito insipido e sfarinato.

313. Koenraet Roepel olandese, n. nel 1678, m. nel 1748. Di gracilissima complessione fu posto in un giardino, si occupò a' fiori, li dipinse a maraviglia, e invecchiò.

314. Sebastiano Conca di Gaeta, n. nel 1679, m. nel 1764. Discepolo di Solimena si fece un gran nome in Roma, in Italia, e dovunque. Tanto l' arte è degenerata! Per esser grazioso si rese meschino, e in cerca del grande s'impiccoli. Per farsi un colorito brillante divenne ammanierato.

315. Francesco de Troy francese, n. nel 1645, m. nel 1730. Ritrattista favorito dalle Dame, che ne faceva belle eroine per quanto fossero sguaiate. Gio. suo figlio, n nel 1680, m nel 1740 dirett. dell' Accademia francese in Roma d'una maniera arciteatrale ebbe tutti i difetti dell' arte da appestare tutti gli artisti.

316. Gio. Grimoux svizzero, n. nel 1686, m. nel 1740. Senza maestri studiò in un magazzino del Rembrandt e del Vandick. Ritrattista bizzaro non volle dipingere che donne in busto e aggiustate a modo suo, ma pittorescamente: pieno di brio, e di un buon colorito.

317. Gio. Van Huaysum olandese, n. nel 1682, m. nel 1749. Fiorista d' un colorito sorprendente, e bravo paesista.

318. Gio. Battista Piazzetta veneziano, n. nel 1682, m. nel 1754. Intese bene la composizione in grande, ma non il disegno, nè il colore; fu ammanierato.

319. Gio. Van Breda fiammingo, n. nel 1683 m. nel 1750 buon paesista.

320. Antonio Watteau francese, n. nel 1684, m. nel 1721. Egli si diede a soggetti galanti, specialmente campestri, e vi riuscì con gusto di composizione, di colorito, di naturalezza.

321. Baltassar Denner tedesco, n. nel 1685, m. nel 1747. Nelle sue teste si può contare ogni pelo, ogni poro. Dunque lungi da tale pratica.

322. Gio Marco Nattier Francese, n. nel 1685, m. nel 1776. Ritrattista, e trasformava le donne in ninfe, e in dee con ogni abbellimento.

323. Gio. Batista Oudry francese, n. nel 1686, m. nel 1755. Riuscì specialmente nelle bestie.

324. Antonio Canale veneziano, nato nel 1687 m. nel 1768 paesista d' una bella facilità.

325. Francesco le Moine francese, n. nel 1688 m. nel 1737. Scorse l' Italia senza frutto, fu portato al grande più per ambizione che per genio, non diede tanto nelle contorsioni come i Coypel e i Troy, aggruppò bene, e colorì con armonia. Il salone d' Ercole a Versaglies è forse la più gran macchina d' Europa: egli vi ficcò 142 figure. Egli fu di buoni costumi, intollerante però dell' invidia altrui a

segno che ne impazzì alla frenesia, e si ammazzò.

326. Francesco Paolo Ferc viennese, n. nel 1689, m. nel 1740. Paesista di mera natura.

327. Niccola Lancret francese, n. nel 1690, m. nel 1747. Discepolo del Watten, ne fu buon imitatore.

328. Franceschiello de Muro discepolo di Solimena, al pari del maestro si scroccò grande fama. In una chiesa a Mantova dipinse la Madonna che si fa la cioccolata in una cioccolatiera d'argento fra un gatto e un pappagallo con una bella sedia di velluto trinata d'oro. Bagattelle a confronto della maniera delle parti principali dell'arte.

329. Gio. Paolo Pannini piacentino, n. nel 1691. Allievo di Locatelli dipinse monumenti di Roma.

330. Gio. Restour francese, n. nel 1692 m. nel 1768. Nipote e allievo di Jouvenet ebbe qualche grazia.

331. Gio. Battista Tiepolo veneziano, n. nel 1693 m. nel 1770. Felice nella composizione, e nelle teste muliebri, nel resto falso.

332. Carlo Corrado napoletano, n. nel 1693 m. nel 1768. Più ammanierato del suo maestro Solimena, e fortunato ugualmente dipinse molto per il re di Spagna.

333. Pietro Bianchi romano n. nel 1694 m. nel 1739. Dipinse in ogni genere, e ridipinse da giudice severo di sè stesso.

334. Gio. de Wit olandese n. nel 1695. Senza uscir dalla sua patria studiò i migliori disegni italiani, studiò il Vandyck e il Rubens, e divenne un buon pittore, ma d'un disegno debole.

335. Luigi Tocque francese, n. nel 1695, m. nel 1772 ritrattista.

336. Gio. Girolamo Servandoni fiorentino, n. nel 1695, m. nel 1766. Pittore d'architetture, e ornatista di strepito specialmente in Francia.

337. Cornelio Troost olandese, n. nel 1697, morto nel 1758. Ritrattista, e pittore di piccoli oggetti, di buon colorito.

338. Pietro Subleyras francese, n. nel 1699, morto nel 1749. Stabilito in Roma fece in s. Pietro il quadro grande di s. Basilio: passabile.

339. Giacomo Nogari veneziano, n. nel 1699, m. nel 1763. Si applicò a teste di carattere di buon disegno, e d'un color brillante.

340. Carlo Natoire francese. Direttore dell'Accademia di Francia in Roma cercò di porre i Francesi nel buon gusto, ma . . .

341. Gio. Dumont francese, n. nel 1700 m. nel 1781.

Visse molto, e non fece niente di buono.

342. Michel Francesco Dandre Burdon francese, n. nel 1700 m. nel 1783. Non è noto che per il suo trattato della pittura, e de' Costumi degli Antichi.

343. Simon Chardin francese n. nel 1701 m. nel 1779. Originale non ha imitato che la natura in piccolo.

344. Pompeo Battoni lucchese, n. nel 1702 m. nel 1786. Visse sempre in Roma ignorante delle cose belle di Roma e di Grecia, e gl' ignoranti lo portarono da per tutto alle stelle incantati dalla falsità del suo colorito.

345. Pietro Carlo Tremolliere francese, n. nel 1703 m. nel 1739. Nobile di buon gusto. La sua Diana accompagnata da Ninfe è incisa dal Maillet.

346. Francesco Boucher francese, n. nel 1704 m. nel 1768. Ninno si è mai abusato del talento come costui: falso in tutto, anche nel genere pastorale, e fu primo pittore del Re. Non ebbe che il solo pregio della distribuzione.

347. Giacomo Vanloo olandese, n. nel 1614 m. nel 1670 di buon colorito. Si fissò in Francia. Gio. Batista suo nipote, n. nel 1684 m. nel 1745 studiò in Roma sotto il Luti, e divenne buon artista. Carlo suo figlio, n. nel 1705 m. nel 1765 studiò anche sotto il Luti, riuscì anche passabile. Luigi e Amadeo figli di Gio. Battista si fecero anche onore.

348. Van Groot tedesco ha dipinto di buon colore e in belle attitudini le bestie.

349. De la Tours francese, n. nel 1706, m. nel 1788 pastellista.

350. Giuseppe Vernet francese, nato nel 1712, m. nel 1786. Studiò in Roma, e riuscì egregio nelle marine, e ne' paesi.

351. Gio. Battista Pierre francese, n. nel 1715, m. nel 1789. Si fece pittore, non per fare fortuna, ne aveva abbastanza, ma per amore dell'arte. Studiò in Roma, e ne riportò buon disegno, e nobiltà di stile; nel colorito è mediocre.

352. Gio. Battista Deshays francese, nato nel 1729, m. nel 1765. Gran fuoco, poca eleganza, molto di grande e di forte, e poco di bello e di soave.

353. Antonio Raffaello Mengs tedesco, n. nel 1728, m. nel 1779. La sua vita è stampata alla testa delle sue opere pittoriche. Egli in Italia si scelse quattro maestri, l' Antico, Raffaello, Correggio, e Tiziano. Il metodo col quale li studiò, convien osservarlo nella sua vita. Il profitto che ne ritrasse, bisogna vederlo nelle

sue opere stampate, e dipinte in Roma, in Ispagna, e altrove. Niun pittore ha scritto e dipinto meglio del Mengs. Si metta a confronto con qualunque, e si conoscerà non esser questa una esagerazione. Ma chi confronta, chi giudica, vuol essere intelligente, e denudato di prevenzioni Se si vuole un quadro giudizioso su la pittura moderna si vegga il Mengs nel discorso seguente.

CONSIDERAZIONI

SU LA' PITTURA MODERNA.

Le belle arti cominciarono in Italia a dar segno di vita nel secolo XIV. I pittori si occuparono a dipingere su muri di chiese, di cappelle, di cimiteri, immagini tetre di religione: chi più ne metteva, era il più bravo. Lavoravano di mera pratica senza alcun principio di scelta, nè di bellezza. E piacevano: ignoranti gli artisti (o gli artigiani), ignoranti gli spettatori. Rimane ancora questo vizio dell' infanzia.

La voglia di sorpassarsi l' un l' altro fece sbarbarire un poco, e trovare qualche teoria. La prima parte che ritrovarono fu la prospettiva, nota già ai Greci. Poterono così esprimere lo scorcio, e dare più effetto e più verità alle loro opere.

Domenico Ghirlandaio fiorentino fu il primo a migliorare lo stile della composizione coll'aggrupparne le figure distribuendole in una gradazione di piani, per così dare qualche profondità ai quadri.

Sul fine del secolo XV fiorirono talenti superiori. Leonardo da Vinci inventò gran numero di dettagli; Michelangelo collo studio dell' anatomia e dell' antico ingrandì il disegno delle forme; Giorgione migliorò l'arte in generale, e rese il colorito più brillante; Tiziano imitando diligentemente la natura pose una mirabil verità ne' toni. Fra Bartolommeo di s. Marco adoperò bene i panneggiamenti e il chiaroscuro: Raffaello, genio trascendente, si appropriò delle parti migliori dei suoi predecessori e contemporanei, ne seppe fare un composto felice, e si formò uno stile vero, universale e superiore a quanti artisti finora sono stati.

Che cosa si avea d'aggiungere di più alla pittura? Dopo i Zeusi e i Parrasii, non trovò Apelle altro d'aggiungere all'arte che la *grazia*. E la *grazia* aggiunse anche Correggio alla pittura moderna portata al colmo da Raffaello.

Dal colmo di tali maestri l'arte declinò alquanto. I Caracci la sostennero, i loro seguaci la rialzarono, specialmente Guido colle sue leggiadrie, e Domenichino colla sua saviezza. Ma Guercino e Caravaggio la offuscarono con un chiaroscuro d'ombre troppo forti, e con opposizioni taglienti.

Peggio in appresso. Pietro da Cortona stabilì il pregio dell'arte in abbagliar soltanto la vista per mezzo della composizione; cioè di un fracasso di figure in contrasto, di gruppi e di membri. Cosa ben comoda, che risparmia tanto studio di tante altre cose difficili. Basta affollar figure, convengano o no che importa? importa colla loro moltitudine nascondere i difetti. Addio bella semplicità de' Greci che impiegavano un picciol numero di figure per rendere più sensibile la bellezza, e per fare più risalto al soggetto principale. La scuola del Cortona fu una vera setta, che dividendosi in più rami ha sfigurata la pittura. Non più scelta, non più esame sul bello, su l'interessante, su la convenienza, su l'espressione: i Cortonisti hanno precipitata l'arte in giù dove ella era fra i primi ristauratori moderni, aggiungendole solo contrasti e contorsioni, e spampanamenti.

Finalmente Carlo Maratta si diede ad imitare i Caracci, imitò senza molto ragionare. La sua scuola, che si ha per l'ultima di Roma, ha un certo stile accurato, e un poco ammanierato.

In Francia fiorirono anche valenti artisti, specialmente nella composizione. Dopo Raffaello niuno si è accostato più al vero buon gusto greco quanto il Pussino. Il le Sueur, il le Brun, e altri si sono distinti per la fecondità; e finchè i Francesi non si sono allontanati dalla buona scuola italiana, hanno avuto qualche merito.

Degenerata la scuola italiana in cortonesca, in berninesca, in borrominesca, la scuola francese è divenuta tutta francese: i suoi modelli sono stati i Teatranti, e i Cortigiani dell'arciaffettato Versaglies.

Per le altre Nazioni. V. Scuole.

Cosa stupenda! I primi maestri delle grandi scuole di pittura, ciascuno isolato nella sua patria, giunsero all'eccellenza in tutte le parti, senza altra guida che l'antico e la natura, e sostenuti solo dal loro ingegno.

I loro successori riuniti, e con tutti que' grandi esemplari, non pervennero a quella eccellenza. I Caracci coi

loro bravi allievi, Paolo Veronese, il Vandyck, e quanti esercitarono in quel tempo la pittura in Italia, in Ispagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda, sostennero certamente la pittura, ma un punto più in giù dal colmo dove era giunta.

Ma subito ella andò più in giù, e via più in giù a precipizio. La turba de' pittori si moltiplicò, e imitando pecorescamente da schiavi gli artisti del secondo ordine, ne risultarono opere da artigiani. Chi non volle esser che colorista, divenne ammanierato; chi volle esser puro, riuscì insulso. Alcuni per esser originali, diedero un calcio ad ogni verità, e sfioccarono in un fasto teatrale. E addio pittura.

Da questo generale smarrimento è sorto il Mengs, il quale colla penna e col pennello ha riaperta la vera strada della perfezione: Chi sa che sarà?

Dalle regioni settentrionali d'Europa non si ha da sperar nulla di mediocre nelle arti di gusto per qualunque sforzo vi si faccia. L'Inghilterra non ha mai prodotto un pittoricchio, non ostante le grandi ghinee profuse per raccorre opere di belle arti del disegno. Giosuè Reynolds scrittore di pittura e pittore vi ha fondata un'accademia. Se ne desidera; ma non se ne spera buon frutto. In Inghilterra è riuscita l'incisione, e l'incisione sola può riuscirvi: non richiede vivacità d'ingegno. In tutto il resto si oppone la natura del clima, il quale ha tanta influenza nel carattere nazionale. In qualunque contrasto contro la natura, la natura sempre vince e trionfa.

La natural sede delle belle arti in Europa è nelle sue contrade meridionali. Quivi si possono rimettere in vigore, e conservarsi sempre vegete, se vi si mette un general regolamento. Eccone un abbozzo. 1. Si formi un piccol codice di pochi precetti su l'essenza delle arti a portata di chiunque sa leggere, e inalterabili, universali, eterni.

2. Scuole pubbliche, dove ad ogni fanciullo non s'insegni che il suddetto codice.

3. Chi vuol operare, operi sul codice. I giudici e i maestri, e i dilettanti han da esaminare col codice alla mano.

4. Chi esce fuori del codice esca dall'arte come reo di lesa arte.

5. Niuno sia dichiarato artista, se non possiede e riunisce tutte le parti essenziali dell'arte.

6. Può bensì ciascuno scegliere un genere, per cui è più disposto, ma lo ha da trattare artistamente.

Il buon codice formerà buoni discepoli, e buoni conoscitori. I buoni discepoli diverrano buoni maestri, e i buoni maestri formeranno eccellenti accademie. Tutte le accademie debbono essere in tale corrispondenza fra loro da non formare nel mondo che una sola accademia.

Ma questa sarà schiavitù. No. Sarà anzi un riparo contro il dispotismo de'maestri, e contro la ciarlataneria delle mode, e de' capricci. Niuno più comanderà, niuno sarà più servo. Il solo codice sarà il Sovrano, cui tutti ubbidiranno per godere del buon gusto universale e costante.

* PLASTICE, e per abuso *plastica*. Arte di modellare, o di fare figure di terra, che si fa per via d'aggiugnere. Il *Borghini* nomina *plastice* il fare di terra, *da cui pare* dic' egli, *che il far di pietra e di marmo sia derivato*.

* PLINTO. Parte inferiore della base, che sovente tiene il luogo della medesima. Gli antichi non davano il nome di *plinto* se non ai mattoni o alle pietre quadrate che si ponevano sotto le colonne. Ora dicesi *plinto* anche lo zoccolo, e quindi il *Baldinucci* definisce il *plinto*, zoccolo, orlo, o dado, figura di forma quadrangolare, dove posano le colonne, piedestalli e simili.

* PLUTEO. Riparo, appoggio, o balaustrata, che si collocava avanti i portici degli edifizi a traverso gli intercolonni. — *Pluteo* era anche una tavoletta, sulla quale si spiegavano e si aprivano i libri, e talora si collocavano i busti dei grand' uomini.

* PODIO. Piedestallo continuato. Rialzo di muro che circondava l' arena dell' anfiteatro, e formava una specie di galleria, o di corridoio tutto all' intorno, il quale aveva una larghezza bastante per contenere diversi ordini di sedili.

POESIA è inventare. Lo artista è poeta quando inventa, non è che pittore se copia, o imita.

L' artista è poeta, se vede il suo soggetto come ha dovuto essere, e se lo rappresenta con bellezza pura e con espressione più viva. Egli è poeta, se creato questo quadro vivente nella sua immaginazione, ne conserva fortemente la memoria per esporlo al vivo in tela, o in marmo.

Dunque la *poesia* dell'arte

consiste nel vedere il soggetto, e nell' esprimerlo. L'espressione, è l' espressione che caratterizza *poeta* l' artista. Egli inventi pure gruppi, masse, figure, e quanti accessorii vuole, non perciò sarà *poeta*: lo sarà, se esprimerà bene l' inventato. L' artista che trova un bel soggetto, e non sa esprimerlo, non è *poeta*, come non lo è chi ha trovato un soggetto di tragedia, e non fa la tragedia. È madre colei che fa aborti?

Per esprimere un soggetto, conviene rappresentare i personaggi, che hanno dovuto concorrervi, colle fisonomie convenienti al loro rango e al loro carattere, metterli nell' azione che han dovuto farvi, e in quelle affezioni che doveano avervi; fortificare questa espressione col sito, co' lumi, cogli accessorii, e scartare quanto può indebolire l' assunto. Dunque rari gli artisti *poeti*. Dunque gran *poeta* Raffaello.

Se le idee poetiche bastassero a far *poeti* gli artisti, potrebbero facilmente impoetarsi ad ogni libercolo di poesie, ad ogni cicalata di poetonzolo. Per conoscere se un artista è *poeta*, non si badi che all' espressione; poco importa se l' invenzione del soggetto sia sua o di altri: importa ch' egli lo abbia ben espresso; allora egli è *poeta*. Correggio fu un sì gran *poeta* nel suo quadro di *Io*, che il Duca d' Orleans lo bruciò. L' artista vi aggiunse un accessorio: per esprimer l' ardore de' due amanti, pose in un angolo un cervo morto assetato, che si disseta ad un fonte. Che ingegnosa *poesia!*

Tutto quello che non concorre all'espressione del soggetto, è niente. Onde moltiplicità di figure, aggruppamenti, macchine, ricchezze di accessorii, non sono che imbrogli impoetici. Quanto era *poeta* quel Greco che creò l' Apollo di Belvedere! La *poesia* dell' arte è nell' espressione.

V' è anche la *poesia di stile*, che consiste nell' impiego elegante e puro del linguaggio dell' arte. Questo linguaggio è formato dal colore. L' artista, che possedesse la *poesia d'espressione* senza la *poesia di stile*, sarebbe come il poeta che si esprimesse male nella sua lingua. Questi ributterebbe il lettore, e quegli gli spettatori.

* POGGIUOLA, o PERGOLO. Ringhiera, loggia, o loggetta, o terrazzo, sostenuto da mensoloni assai sporgenti dal muro. — Dicesi anche talvolta di una scala scoperta e poco innalzata al di fuori di una fabbrica.

POLICLETE scultore e architetto d'Argo edificò in Epidauro una rotonda di marmo bianco molto stimata, e un Teatro d'una bellezza singolare.

POLIRE quadri è quasi lo stesso che deformarli. Senza una grande intelligenza, per toglier a' quadri la sporchezza, se ne porta via almeno almeno la velatura e le tinte che ne formavano l'accordo. A Parigi un cieco poliva quadri, e molti ciechi, che non si credevano ciechi, gli davano da ripolire i loro quadri.

* POLISPASTO. Macchina adoperata dagli antichi, la quale consisteva in una sola antenna inclinata, accomandata a varie funi, ed a questa si attaccavano diverse carrucole.

* POLISTILO. Edifizio munito di colonne tanto numerose, che non si può a prima vista numerarle.

POLLAIOLO (*Simone*), n. nel 1454, m. nel 1509, fiorentino, fu soprannominato il *Cronaca*, perchè avea studiato molto le antichità romane. Sul gusto antico di Roma egli architettò il cornicione corintio al palazzo Strozzi in Firenze, e si ha quello per il più magnifico de' cornicioni. Ma quel cornicione *corintio* è in una facciata d'ordine dorico il più semplice. Anche nel cortile il sig. Cronaca fece un salto dal dorico al corintio. La sua sagrestia ottagona di s. Spirito ha proporzioni eleganti. La chiesa di s. Francesco sul poggio di s. Miniato è sì vaga che Michelangelo la chiamava la sua cara villanella. È anche lodato il suo Convento de' Servi, e il Salone del consiglio.

POMPE funebri. Alle porte del moribondo si attaccavano rami di spini e di alloro; forse per recargli buon odore.

Il parente più prossimo incollava le sue labbra su quelle dell'agonizzante, e gli chiudeva gli occhi subito che spirava.

Sotto la lingua del morto si metteva un obolo, e anche tre. Si lavava il cadavere, si profumava, s'incoronava di fiori. Si copriva d'un manto di porpora, o bianco. Le mogli, o le figlie tessevano questi panni mortuari, e così familiarizzavansi colla morte.

Si guardava il morto non meno di 3, nè più di 14 giorni. L'ultimo si esponeva pubblicamente in un vestibolo co' piedi verso la porta. I ricchi erano su letti di parata detti *lettiche* con rami di cipressi intorno: i poveri su tavole. Presso alla porta era un vaso pieno di acqua lustrale, presa da una

casa non mai visitata dal morto. Chiunque entrava a visitarlo, si spargeva di quell' acqua nell' uscire per lavarsi dell' impurità cadaverose.

La famiglia e gli amici si mettevano intorno al feretro: i cantori intonavano versi funebri, e un musico accompagnava con una tromba inclinata verso terra; per i giovani si suonava il flauto invece della tromba. Alle donne spettava il pianto, e le lamentazioni. E si affittavano delle piangenti che vi andavano a vender le loro lagrime, e n' empivano talvolta dei vasi *lacrimatorii*, non senza qualche furberia.

Non bastava il pianto: si faceva anche offerta di capelli, e anche lungo tempo dopo i funerali l' amico o il parente si tagliava una ciocca di capelli, e li depositava su la tomba del morto riverito.

In Grecia il trasporto funerario si faceva la mattina prima che uscisse il sole; in Roma la notte fra torce e faci, onde quelli che trasportavano i morti dicevansi *Vespilloni*. I parenti più prossimi portavan la *lettica*; e gli uomini di stato, senatori, e vestali, se il morto era un personaggio degno: allora la processione era lunga, e v' intervenivano ballerini e buffoni. Gli assistenti portavano corone, e il loro lutto era bianco, o nero: questi colori estremi sono stati usati in vari tempi.

In Grecia i cadaveri si bruciavano: in Roma chi li bruciava, e chi li seppelliva. Giunto il corteggio nel sito del rogo o della sepoltura, si chiamava ad alta voce il morto per il suo nome. I morti non sogliono rispondere.

In Roma il morto illustre si passava per il Foro Romano, e quando era ai Rostri si fermava, i personaggi si mettevano nelle sedie curuli, e un parente montava in tribuna, e gli scaricava un' orazione funebre.

Il rogo era di forma quadrata in piramide; e le bocche erano alternate in ciascuno stato, il loro aspetto orrendo era ornato di ghirlande di foglie e di fiori. I roghi signorili erano decorati d' ordini di architettura d' un' apparenza di edifici solidi. In cima era un' Aquila legata con fili sottili, che all' incendio se ne volava; e così andava in cielo quella parte del defunto, la quale si suppone senza parti, nè tocca, nè è toccata, nè occupa sito.

Sul rogo si gettavano doni grati al morto, il quale non gradisce più cosa alcuna. Ne' tempi eroici, cioè

barbari, per onorare il morto gli si scannavano uomini. Achille bruciò sul rogo di Patroclo 4 cavalli, 3 cani, e 12 giovanotti. Nel Malabar vanno volontieri a bruciarsi le mogli, non già per amore de' mariti, ma per pompa. Per pompa si sbudellano i duellisti.

Il rogo s' inaffiava di vino, e talvolta di latte e di mele, e vi si mettevano profumi. Consumato il corpo, si estingueva il fuoco col vino. Si raccoglievano le ossa e le ceneri, e si facevano libazioni di vino e di olio odorifero. Queste care reliquie si chiudevano in un' urna di metallo o di marmo. Le belle forme loro debbono esser note agli artisti. Per raccorre tali ceneri s' inviluppava il cadavere in tela d' amianto. quella del Vaticano trovata nel 1702 pare d' un tempo posteriore a Costantino.

Ne' tempi eroici l' urna si depositava in terra, e vi si soprapponevano alquante pietre, o le si formava sopra un monticello di terra, o vi si metteva una colonna. Indi le tombe conservarono la figura di colonna o di torre; spesso divennero monumenti decorati della maggiore magnificenza. Le cave, dove si mettevano le urne cenerarie o i sarcofagi, erano spaziose, e talvolta con appartamenti vasti, ornati di que' vasi che diconsi *etruschi*, e che sono Napoletani, poichè non si trovano che nelle tombe del Regno di Napoli. Vasi degni di morte.

Le cerimonie funebri erano seguite da giuochi ginnastici in Grecia: in Roma da spettacoli sanguinari.

È inutile agli artisti il sapere che il funerale terminava con un gran pranzo. In alcuni paesi si usa anche adesso per consolare i viventi.

POMPEI (Conte *Alessandro*) veronese, n. nel 1705, studioso della buona architettura diede alla luce un buon trattatello de' *Cinque Ordini dell' Architettura Civile di Michele Sanmicheli*. Egli discese alla pratica, e architettò i palazzi Pindemonte nella villa del Vo, Giuliari nella villa di Sessino, una chiesa rotonda in Sanguinetto. In Verona disegnò la dogana, il portico dell' Accademia Filarmonica, la facciata di s. Paolo; e in Bergamo la libreria de' Francescani. In tutte queste e altre opere egli ha mostrato gusto e intelligenza. Benedetti que' nobili che impiegano sì nobilmente il loro talento.

PONDERAZIONE. Per ben rappresentare la situazione de' membri, e lo loro

differenti azioni, basta osservare quel che la natura ci fa operare senza che noi ce ne accorgiamo.

Il mezzo del corpo è sempre sottomesso alla testa. Chi si volta e si sostiene d'un piede, lo stesso piede, come base di tutto il corpo, si trova direttamente sotto la testa. La testa è quasi sempre dalla parte del piè che la sostiene, almeno nelle azioni ordinarie che non esigono alcuno sforzo.

Se la testa si volta da un lato, contemporaneamente una parte del corpo fa lo stesso moto come per sostenerla. La testa non si rovescia tanto in su che quanto per guardare il mezzo del Cielo. Non gira da una parte o dall'altra che per toccare col mento l'osso della spalla. Il più grande sforzo per voltare la parte del corpo superiore alla cintura, è al più che una spalla si mostri in linea retta su l'ombilico. I moti delle gambe e delle braccia sono più liberi. Le mani non s'alzano ordinariamente più in su della testa; il pugno non più in su della spalla; il piede non più in su del ginocchio, nè un piede si allontana dall'altro che quanto è la sua lunghezza. Se si alza un braccio, tutte le parti di quel lato lo sieguono, e s'alza da terra anche il tallone. Qualche pittore per dare un bel moto alle sue figure, ne ha fatto vedere nel tempo stesso lo stomaco e la schiena; cosa stomachevole, perchè impossibile in natura.

Per non ingannarsi nei movimenti del corpo, conviene considerarlo immobile, e in qualunque attitudine sia, osservare la sua situazione per vedere se è ben piantato: in questo caso le sue parti sono in un tale equilibrio, che può star fermo senza sforzo, e agire facilmente senza dissestarsi.

Se si ha da rappresentare una figura dritta nella posizione dell'Ercole Farnese, si consideri su qual piede posa. Se sul destro, bisogna che per tutte le parti del lato destro cadano su quel piede, e quelle del lato opposto s'alzino a proporzione. La clavicola del collo deve corrispondere al piè destro, il quale diviene base di tutto il corpo, e ne sostiene tutto il peso.

Lo stesso è se l'uomo cammina. Le parti appoggiate su la gamba dove posa il corpo, saranno sempre più basse delle altre come si vede nell'Atalante. Ma nei moti veloci questa differenza è meno sensibile che nei moti lenti, perchè ne' veloci il corpo è in un bilanciamento continuo e quasi impercettibile. Infatti chi

corre appena lascia impronto nel fango o nell' arena; appena tocca terra, par che voli.

Non si può star in piedi, se manca l' equilibrio. Nel moto le parti escono d'equilibrio, ma non tanto che l' equilibrio abbandoni interamente le azioni del corpo. Chi alza un piede non può sostenersi su l' altro, se in questo non si fa subito equilibrio: li alzi entrambi, cade. Chi slancia un sasso mette un piè in dietro per acquistar più forza, e il centro di gravità è su quel piè di dietro: tira, e l' equilibrio si trasporta al piè d' avanti. Noi non possiamo agire con forza, se la parte che sostiene l' azione non è sufficientemente caricata, altrimenti sarebbe trasportata di qua, o di là. Si osservi il Gladiatore combattente. Si osservino i facchini, si osservino le gravide. Chi si piega avanti, porta avanti le gambe, e chi pende in dietro le ha da trarre in dietro.

Per conoscere tutti i giuochi della *ponderazione*, non si ha che a osservare i movimenti degli uomini. Ciascuno può osservare sè stesso. E come mai tanti artisti fanno figure che non possono reggersi in piedi un momento? Perchè le sgambano, le contorcono, le disservano contro ogni verità di espressione? Tanta inosservanza è stupenda.

PONTE (*Gio da*) n. nel 1512, m. nel 1597, architetto veneziano ristaurò molti edifici pubblici a Rialto, il Collegio del palazzo Ducale, le sale del Consiglio e dello Squitinio, coprendone il tetto non di piombo troppo pesante, nè di rame, che troppo s' infuoca, ma di latta. Nell' Arsenale fe' la corderia. La sua chiesa di s. Croce non ha altro pregio che la solidità. La fabbrica delle Carceri con tanti ornati di frontoni, di cornici, di balaustrate e di colonne doriche, ha un carattere contrario a *carceri*. Il trionfo di questo architetto fu il Ponte di Rialto. Fu prescelto il suo disegno in concorrenza di quelli del Palladio e dello Scamozzi, per la ragione ch'era di minore dispendio. La luce di esso ponte è di 66 piedi, la grossezza 4, l' altezza 21, la larghezza, 66. Questa larghezza è divisa in 5 parti, cioè in 3 strade, e in 2 file di botteghe, che sono 24. Nel mezzo sono due archi che congiungon le bottege, con pilastri dorici e con frontespizi. Per i lembi ricorre una cornice con balaustata: varie sculture sono nel serraglio e nelle cosce dell'arco: tutta la mole è di pietra d' Istria.

PONTI. L'importanza dei ponti è tanto necessaria quanto la comunicazione comoda e sicura. Di qualunque specie sieno, la solidità è il loro primo requisito, la comodità il secondo: in alcune circostanze richiedono anche bellezza, specialmente se sono in città cospicue, o in luoghi di delizia.

1. Per la solidità, la prima avvertenza è di non ristringer il fiume co' piloni; altrimenti l'acqua ristretta scava il fondo di essi piloni, li sgrotta, e il rovescia. A quest'effetto convien slargare il letto del fiume, e impedire la rapidità dell'acqua con palizzate che ne taglino il filo. Convien anche scegliere il sito meno profondo, di sasso, di tufo, o d'altro sodo fondamento, e dove il fiume abbia il corso dritto. L'altezza degli archi vuol essere tanta che la chiave sia almen 3 piedi al di sopra delle maggiori escrescenze. La forma degli archi è indifferente. La loro grossezza si fa un ventiquattresimo del loro diametro. Gli archi debbono esser in numero dispari, affinchè nel mezzo della corrente non sia mai un pilone. La grossezza de' piloni vuol esser il terzo o il quarto di quella degli archi. I piloni debbono essere a scarpa, e guarniti di speroni. La costruzione vuol essere di grandi pietre di taglio ben connesso. Chi vuol istruirsi su questo articolo interessante ha da studiare *l'architettura idraulica*, e *l'arte degl' ingegneri*.

2. Riguardo alla comodità, i ponti non si hanno d'alzare punto o poco dal livello della strada. Debbon esser larghi in ragione dell'affluenza del popolo; e se è possibile, sieno fiancheggiati da marciapiedi per comodo de' pedoni. I parapetti sono richiesti dalla sicurezza, nè debbon avere risalti. Debbono altresì avere incontro strade dritte senza gomiti, e con piazze di qua e di là.

3. Il ponte più ricco di bellezze fu il ponte *Elio* che Adriano fece incontro alla sua *Mole*. Anche adesso Ponte s. Angelo è il più bel ponte di Roma. Fabbricar case su ponti è imbruttirli. Gli archi trionfali vi fanno bene, e bene vi fanno le colonnette o le ferrate ai parapetti, per godere il corso dell'acqua.

* PORCELLANA. Materia composta di terre, e alcuna volta di sale e di sostanze metalliche, e ridotta ad uno stato di mezzo tra il vetro e la terra cotta, di cui sono fatte le stoviglie di maggior pregio. Gli Egizi conobbero

l'arte di fare la porcellana; o forse piuttosto giunsero per accidente a fare alcuna cosa somigliante alle nostre porcellane. I Cinesi, i Giapponesi ed altri popoli orientali coltivarono quell'arte, forse da tempo immemorabile, ed alcuni eruditi supposero che i celebri vasi murrini, tanto pregiati presso i Romani, altro non fossero che porcellane della Cina. Queste sono ancora al giorno d'oggi le più pure per riguardo alla loro sostanza, le più solide, le più resistenti al fuoco. Il *Millin* accenna che anche alla Cina si danno antiquari che cercano le più antiche porcellane; ma s'inganna, dicendo che non avviene di queste, come delle medaglie, che alcuni vasi portano bensì dei caratteri, ma che questi non indichano alcun punto di storia. In vece quasi tutte le iscrizioni cinesi presentano il nome dell'imperatore, sotto il quale i vasi sono stati fabbricati; si trovano anche vasi tutti coperti dentro e fuora di caratteri che ora sono disusati, e che provano paleograficamente la loro antichità. La bellezza delle porcellane in generale dipende dalla vernice e dalle pitture. I Cinesi fanno uso di bellissimi colori, ma mancando di disegno e di prospettiva, le loro figure sono ordinariamente prive di merito. Le nazioni europee, dopo il risorgimento delle arti, si sono date alla fabbricazione della porcellana, e modellando i loro vasi sulle forme più antiche ed eleganti, e portando in essi il gusto migliore del disegno e massime degli ornamenti, e le più ricche dorature, sono riusciti a produrre bellissimi lavori; non tutte però le moderne porcellane sono egualmente *refrattarie*, o resistenti al fuoco, quanto le cinesi o giapponesi. Le fabbriche moderne più distinte trovansi a Meissen presso Dresda in Sassonia, a Parigi, a Berlino, a Vienna, a Napoli, ed a Firenze. A Torino si erano fatti tentativi che promettevano l'esito più felice, ma sono stati sgraziatamente abbandonati. Cadde pure la fabbrica di Venezia, e solo si lavora una specie di porcellana alle Nove presso Vicenza, ma questa, come quella pure di Venezia, non può riguardarsi se non come una imperfetta vetrificazione.

PORTA (*Giacomo della*) architetto milanese del secolo XVII eseguì in Roma la Cupola Vaticana, la fabbrica del Campidoglio, e la chiesa del Gesù. Fece anche le facciate di s. Luigi dei Francesi, della Madonna dei Monti, di s. Maria in Via,

co' soliti abusi. Meno male la chiesa de' Greci. Si condusse meglio ne' palazzi Serpuli, Ercolani, Niccolini a Piazza Colonna, Spada, alla Sapienza, Marescotti. Diede disegni per le fontane del Popolo, delle Tartarughe, di Campidoglio, della Rotonda ec. A Frascati architettò la Villa Aldobrandini, e vi si fece onore.

PORTAFOGLIO tesoro degli artisti, i quali vi depongono i loro più belli pensieri, le loro più interessanti osservazioni, e quanto altri hanno operato di più squisito in ogni tempo, in ogni genere. Questo tesoro è di più arricchito delle cose più peregrine che la natura e l'arte han diffuse per ogni dove.

Quando l'artista ha determinato l'insieme della sua opera, e l'attitudine dell'espressione di ciascuna figura, apra il suo tesoro: l'aprirà con profitto.

PORTE e finestre servono per gli uomini; dunque han da essere rettangole due in tre volte più alte che larghe. Le porte grandi e i portoni si posson far arcuati per maggior fortezza. La larghezza delle grandi porte può andar da 8 fin a 20 piedi; quella delle mezzane da 4 fin a 12, è quella delle piccole da 4 fin a 6. L'altezza deve corrispondere al carattere dell'edificio. La loro decorazione è negli stipiti, quanto più semplici, tanto più belli. Le colonne di rado vi hanno luogo. Se nelle abitazioni le *porte* han da essere in una stessa linea retta, anche le *porte* di città hanno da infilar dritto a strade principali.

PORTICI pubblici o privati non sono d'assoluta necessità: sono bensì di comodità grande, e dalla loro maggior comodità risulta la loro bellezza. Qual portico più bello di quello del Panteon, e della piazza Vaticana? Non v'è bisogno sempre di tanta magnificenza. Ma di colonne isolate e architravate saran sempre più comodi e più belli che con pilastri e con archi. Nelle piazze specialmente è lo spicco de' bei portici.

PORTO di mare. Si ricordi il lettore che qui non si tratta che di *belle arti*. I *porti* di mare o di fiume spettano alla scienza idraulica e degli ingegneri: perciò ricorra al Belidor, al Fournier ec. Qui non si considerano i *porti* che relativamente alla comodità, e alla bellezza; e ne sono molto suscettibili. La loro forma può esser regolare, poligona, mistilinea, come furono tanti *porti* romani. Le scalinate, i parapetti, i sedili, le colonnette, tutte di pietrame solido, possono disporsi in

modo comodo e vistoso. Più vistosi e più grati vi riusciranno i fonti, i viali d'alberi, gli archi trionfali, i trofei, i casini per abitazione de' custodi, e degli officiali. È questo il primo pezzo della città che si presenta a que' petti di triplice bronzo, che lo cercano fra tanti disastri; è il loro soggiorno; è la delizia e la ricchezza de' cittadini. Merita dunque tutta l'attenzione, e la riunione dell'architettura idraulica, militare, e civile, affinchè sia sicuro, comodo e bello. A questo effetto gli arsenali, e magazzini, le dogane, le borse debbono esservi adiacenti, con botteghe e con abitazioni relative al servizio della marina.

* POSARE. Dagli scultori e dai pittori dicesi di figura che posi tutti due i piedi sul piano del terreno, a distinzione di quella che tiene un solo piede fermo sul piano, e *levare* dicesi l'atto con cui la figura mostra di sollevare alquanto il calcagno di un piede.

POSI (*Paolo*), n. nel 1708, m. nel 1766, architetto sanese di gran talento senza buona architettura. Le sue principali opere sono in Roma l'altar maggiore dell'Anima, la chiesa di s. Catterina da Siena, i mausolei de' Cardinali Imperiali in s. Agostino ec. bisbeticherie. Si condusse meglio nel risarcimento del palazzo Colonna.

POSITURA. L'artista, che cerca grazia e bellezza, la troverà sempre che farà prendere al suo modello la *positura* la più naturale e la più conveniente all'azione che ha da rappresentare. Se il modello è forzato e fuori della sua positura familiare, non sarà più una figura in azione, sarà una figura che contraffà un'azione e l'artista invece di bellezza e di grazia non avrà che maniera. Che bella facilità nelle positure degli antichi, e di Raffaello!

Nelle moderne accademie si studia di porre il modello tutto alla rovescia del naturale. In vece della positura la più semplice e la più facile per dargli i moti più dolci, si costringe più che si può in moti sforzati. Così i maestri istruiscono i loro discepoli, e i discepoli divenuti maestri hanno per bello tutto quello ch'è *esagerato*, fuor di natura. Si vuole impastar il modello, come gli scultori impastano la creta. Il risultato di questa educazione è di metter nelle opere quello che si ha imparato, niente di naturale.

Lo scopo dell'arte è imitar la natura nelle *positure*

le più familiari, e nello sviluppo delle sue bellezze. Dunque scopo dell' artista è abborrire l' affettazione. Come dunque per l' espressione d' una testa prenderà la rabbia d' un assassino, per l' espressione de' moti gli spasimi delle torture, e per lo studio della natura gli scarti della natura?

Sono sì fuori del comune le *positure* degli artisti moderni, che i non artisti le han credute bellezze occulte alla loro ignoranza, e le hanno lodate per non comparire ignoranti. L' artista lodato non si corregge. Col tempo si è infinocchiato al pubblico, agli amatori, ai dilettanti, ai conoscitori, e a una folla d' artigiani, che la natura dipinta non deve rassomigliare alla natura. Vi vuole anche del tempo per sfinocchiarli di questo errore.

* POSTICO. Nome dato da *Vitruvio* alla parte posteriore esterna di un tempio.

* POSTSCENIO. Parte posteriore degli antichi teatri, che serviva a comodo degli attori, ed anche per luogo di deposito delle macchine.

POVERO è un panneggiamento che non corrisponde alla ricchezza del soggetto. *Povero* è un disegno piccolo, meschino, mancante di grandezza nelle forme. Sono *povertà* le minuzie rappresentate con esattezza, che viste dal suo giusto punto spariscono con danno della grandiosità.

POZZI. I pozzi privati debbono esser in mezzo dei cortili: ma dovunque sieno, debbono esser lungi d' ogni immondezza, e alla scoperta per la più libera circolazione dell' aria. I *pozzi* pubblici debbon esser in mezzo delle piazze, e sono suscettibili di decorazioni sontuose fin d' archi trionfali, e di tempietti. Il tempo più opportuno per cavarli è l' estate. Si scavi finchè si giunga all' acqua, e se ne abbia 5 in 6 piedi. Si metta nel fondo una ruota di quercia ben grossa, e si mettan sopra alquanti strati di pietra di taglio murati con malta e collegati con ramponi di ferro: s' alzi il resto della muratura con mattoni o con pietre. Nel fondo si può metter un buon piede di ghiara minuta e bianca, affinchè l' acqua resti chiara e netta. Le acque saranno più copiose, purgate, e fresche, quanto più profondi saranno i *pozzi*. Vi son dei siti in Fiandra, in Germania, in Italia, che basta traforar il suolo, e si ha l' acqua. Vedi il Belidor.

POZZO (*Andrea*) n. in Trento nel 1642, m. nel 1709 Gesuita, pittore, architetto. Chi vuol conoscerlo, vegga

il ricco altare di s. Ignazio nella chiesa del Gesù in Roma. Non si può far peggior abuso della ricchezza. E qual pessimo abuso di stampa in que' due grossi volumi di *Prospettiva dei Pittori e degli Architetti?* È difficile delirar più di Fra Pozzo. Fantasticò fin colonne ad anche di cane.

POZZO (*Conte Girolamo dal*) n. nel 1718. Ecco un altro nobile veronese che ha saputo vivere nobilmente coll'applicarsi alle belle arti. La villa Trissino nel Vicentino, una chiesa a Castellaro sul Mantovano, un teatrino a Verona, sono opere che gli fanno onore. È molto onore gli fa un trattato su gli *Ornamenti antichi dell'Architettura Civile*, e un altro sopra i *Teatri degli antichi, e su l'idea di un Teatro moderno*.

* POZZOLANA. Terra vulcanica rossiccia, che si impasta colla calce in vece di sabbia, onde formare un cemento che si induri nell'acqua. I Romani ne facevano grandissimo uso nell'adattamento delle pubbliche vie, e nelle fondamenta degli edifizi. Il *Baldinucci* dice che fa presa prestissimo anche nell'acqua, e che serve mirabilmente per fare stucchi.

PRATICA. La più bella teoria è nulla se non è secondata dalla *pratica*: la sola *pratica* eseguisce quello che si è concepito. La *pratica* è la facilità d'operare, acquistata da un lungo uso di eseguire le stesse operazioni.

È lodevole la *pratica* nelle parti principali dell'arte. È biasimevole nella sola *composizione*, in cui Raffaello, il Pussino non componevano per abitudine, ma con profonda e laboriosa riflessione. Ma gli apparatisti, i macchinisti buttano giù gruppi di figure, e facilmente le compongono in vari ordini e disordini, e le variano a loro talento affinchè facciano un bel vedere, senza badare se quelle attitudini sieno convenienti all'espressione del soggetto. Luca Giordano, il Solimene, il Coaca ec. sono compositori di *pratica* senza teoria.

La teoria senza pratica, diceva Apelle, è un sapere inutile. Pietro Testa effigiò la Teoria in una donna celeste colle braccia legate: e per la pratica senza teoria rappresentò una vecchia cieca sempre sollecita a correre all'azzardo brancolando e cadendo.

La *pratica* è anche viziosa quando non si consulta più la natura. In questo vizio cadono per lo più gli artisti accreditati, che per il gran numero dei lavori

richiesti tiran giù di *pratica* senza osservar la natura.

PRECISIONE nel disegno è rappresentare le forme principali come sono nel modello, in guisa che il braccio non appartenga ad una persona più magra, nè la gamba ad una più grassa. Ciascuno de' principali muscoli descrive linee rientranti e salienti, e queste debbonsi delineare con *precisione*. Così delle ossa principali. Ma non così delle piccole parti: queste vanno ommesse.

Una figura rappresentata con *precisione* è l'apparenza del modello veduto ad una certa distanza, e non già da vicino e in dettaglio da ricercarne scrupolosamente tutte le minuzie. Non sarebbe allora che un' imitazione servile, fredda e magra. La *precisione* nell' arte è un misto di menzogne ardite e di grandi verità, donde risulta l' apparenza della natura.

PREGIUDIZIO è una predilezione fondata non su la ragione, nè su la natura, ma in favore di un certo maestro, o di una maniera particolare.

Niente più difficile che disfarsi di un *pregiudizio* in favor de maestri. E come poi sottrarsi dal giogo di scuole intere e di tutto un secolo? Per quanta forza d'ingegno abbia un giovane artista, può egli solo sollevarsi contro tante voci imponenti, contro tante opere applaudite che si accordano tutte ad ingannarlo?

Dacchè egli è entrato nella scuola, gli si è intonato, che collo studiar la natura non si deve studiar la natura, ma si deve acquistare una certa maniera. Che l' antico non è che un' occupazione che si deve lasciare per disegnare il modello; perchè l'antico ispira maniera fredda e rigida, come l ispira l'insulso e secco Raffaello. Che il *fare* il *fare* è il pregio delle opere. Che la pittura è un vero mestiere che non ha bisogno nè di riflessione, nè di giudizio, nè d' ingegno. Che il gran mestiere consiste in accatastare figure e gruppi inutili, contorti, piramidati, mostruosi, come saviamente han praticato i Cortonisti e i Napoletani, veri maestri. Discepoli dilettissimi, se andate a Roma non perdete molto tempo a copiar l'antico, nè Raffaello, studi vani: per vanità scarabocchiatene un poco, correggeteli anche, e state forti ad imitare il Cortona, il Bernini, il Borromini, anzi fate peggio di costoro, se volete essere valentuomi e maestroni.

Ma si è mai usato questo

linguaggio ? No . Si sono bensì in altri termini usate queste lezioni , e s' usano tuttavia. Io che scrivo queste cose , ho veduto io correggere l' Apollo di Belvedere per dargli tutte le grazie de'più sforzati contorcimenti come esige il gusto del secolo .

Come dunque ha da fare un povero giovane per *spregiudicarsi* ? Niente di più facile . Faccia tutto l' opposto di quello che fa . Non vada da nessun maestro , li fugga tutti . Si faccia discepolo de' maestri di Raffaello, di Palladio, di Canova. Chi sono stati i maestri di questi maestri ? L' Antico . E i maestri dell'antico ? La natura , la ragione , maestri universali eterni .

PREMIO al più valente : no , al più protetto , al più brigante . E così i *premi* invece d' incoraggire e di promovere hanno fatto degenerare le belle arti . Questo è un fatto . Dunque non più *premi accademici* . Il *premio* venga dall'osservanza delle leggi registrate nel Codice , e il *premio* sia l' applauso pubblico , non una medaglia .

* PRETESTA . Specie di toga bianca , che i giovani romani portavano allo entrare nella età della adolescenza . Un orlo di porpora la distingueva dalla toga pura o virile . Essa era come un largo mantello , aperto davanti , che si poneva sulla spalla sinistra ; una parte scendeva e ripiegavasi sul ventre , ed il rimanente si rialzava da dritta a sinistra, lasciando sempre libero il braccio destro .

* PRETORIO . Residenza del pretore nelle provincie dell' impero romano . Da alcun passo di *Simmaco* si raccoglie che quel nome dato fosse alle case di campagna più sontuose, o forse all' appartamento che in quelle occupava il padrone .

PREZIOSO non è nel grande , le pietre *preziose* sono piccole . I quadri di Raffaello , di Tiziano , di Correggio sono di gran prezzo , , e non sono *preziosi* . Quello di Gerardo Dow , e quelli del Vander-Werf sono *preziosi* , perchè di piccolo stile, accarezzati, e quasi leccati .

Chi non sa far cose grandiose e sublimi faccia cose *preziose* , ma badi di non cadere nel meschino e nell' insipido ; e per non cadervi , vuol essere finezza di toni , e di disegno , e tocco vivo. Allora il *prezioso* ha il suo merito, merito inferiore , ma è sempre un merito il piacere .

PRIGIONI . Qui le belle arti han da sapersi imbruttire . Nelle prigioni civili

deve affacciarsi la malinconia, nelle criminali l' orrore. Il rustico il più ruvido, le proporzioni più mastine, aperture anguste e anche informi, ingressi ributtanti, tutto deve spirare spavento per freno alla scelleratezza. La solidità apparente si deve unire colla reale, e un buon fosso all' intorno vi sta bene. Ma l' interno deve esser netto e salubre: finchè gli uomini son vivi non hanno da star sepolti. Perciò un buon chiostro sarebbe il miglior partito, con piante aromatiche nel mezzo: ne' portici si posson disporre i lavori, essendo necessario che i carcerati lavorino, e dietro le varie carceri secondo le varie classi de' delinquenti. Il sito opportuno è presso ai tribunali, i quali debbon esser nel cuore abitato. Che contrasto fra la giuliva apparenza degli edifici adiacenti e l' orridezza delle prigioni! Contrasto corrispondente alla nostra vita.

PRINCIPII, o sieno regole dell' arte sono diffusi per gli articoli di questo Dizionario.

Per *principio* s' intende anche ciò che costituisce una cosa, e ne fa l' essenza. Ciascun genere di pittura ha il suo *principio*. La storia ha l' espressione, il ritratto la rassomiglianza; il paesaggio e la natura morta hanno per principio il diletto della vista.

La storia non può aver per *principio* che l' espressione, dacchè ella non ha da rappresentare che esseri sensibili. L' espressione non è per la vista, è tutta per il cuore e per la mente: gli occhi non vi hanno parte che come mezzi conducenti allo scopo, ch' è la mente e il cuore.

Per eseguire questo *principio*, si richiede molto studio, e riflessione grandissima. Scelto il soggetto interessante, e costituito il personaggio principale d' una espressione conveniente, degli altri personaggi deve ciascuno avere la sua espressione particolare, e ciascuno deve tendere al centro, e far unità col principale, onde tutti i personaggi, e tutti gli accessorii formino una sola espressione che tocchi il cuore, istruisca l'intelletto, e sia grata alla vista. In questo hanno sudato e gelato i Raffaelli, i Caracci, il Domenichino, il Pussino, il Mengs.

Questi geli e questi sudori dispiacquero ai Cortonisti, ai Giordanisti. Dunque non più espressione, ma un apparato di figure insignificanti e informi variamente aggruppate e confuse per semplice diletto degli occhi. Gli

occhi non sono abbagliati ad un' occhiata delle opere Raffaellesche, dunque non più di queste; guarda e passa, e imbambionati ai Corradi, ai Conca.

L' oblio de' *principii*, o l' ignoranza, e più di tutto la pigrizia, hanno privato d' espressione il sublime genere della Storia, e l'hanno ridotto a un capo morto. E addio Arte.

* PROAULIO. Nome col quale i Greci indicavano il vestibolo di qualunque edifizio. Si usò anche in Italia nel secolo X.

* PRODOMO si disse alcuna volta nell' antichità la facciata de'tempii. Il portico innanzi a quelli non fu mai detto *prodomo*, come il *Millin* suppone, ma *pronao*. *V.* questo nome.

PROFILO è l' aspetto che presentano i contorni d' un oggetto veduto di fianco.

L' uso di disegnar le teste di *profilo* deve essere ben antico. Che la innamorata Dibutade nell' atto d' esser lasciata dal suo amante, ne delineasse il *profilo* a lume d' una lampada, niente importa che sia storia o favola.

Importa bensì che il *profilo* sia di bella forma. La sua forma bella consiste nell' *ovale*. Nell' ovale si cuoprono con facilità i punti essenziali che formano il contorno. Laddove nella linea retta tutto è uniforme; e nella curva che si approssima al circolo tutto si raccorcia, e le parti si occultano le une nelle altre. Perciò i profili rotondi e concavi sono deformi e ridicoli, e cagionano movimenti più ridicoli. Quindi le maschere da far ridere sono o tonde o dritte. A misura che le forme si allontanano di qua o di là dall'ovale, si allontanano del bello e dal grazioso; e passando per gradi dal convesso al concavo si giunge fin al grottesco, ch' è l' opposto del grave e del maestoso. Così è anche ne' profili dell'architettura, ne' vasi, ne' mobili.

PROFUSIONE. Dacchè le arti si sono alzate ad un grado eminente, si attraggono della stima. La stima spinge un gran numero di uomini a cercarne le produzioni, e un gran numero d' altri ad esercitarle. Eccone la *profusione*. La *profusione* rende difficili i veri principii dell'arte. S'imbrogliano giudici, artisti, conoscitori. La sazietà raffredda l' amore dell' arte: non si ama più che per vanità, e la *profusione* porta alla decadenza e al disgusto.

Si vada in un palazzone romano dove tutto è quadri, sculture, sontuosità d' ogni specie. Vi si resta stupido, e a forza di veder tante cose, non se ne vede nessuna, e

se ne va via con una strepitosa indigestione d' occhi. Per godere vi vuole calma e silenzio, e non quella moltitudine di oggetti, che tutti insieme gridano d' esser veduti tutti in una volta. Il mediocre grida più forte perchè si pavoneggia di trovarsi a canto ad un eccellente; e questo vi perde di riputazione per la vicinanza di quello. Eccettuati i professori, e pochissimi intendenti, ogni altro dirà entro di sè: *come mai si fa tanto conto di cose noiose?* La *profusione* è dunque la causa della ruina delle arti, perchè è causa della sazietà, del disgusto, del disprezzo.

Il rimedio è facile. Un bel falò di tutto il cattivo, di tutto il mediocre, e anche di tutto il buono. Non si lasci che il solo eccellente. Ma questo sarà raro: tanto meglio. Non nella folla d'ogni genere, ma nella scelta di poche cose egregie s'istruisce, si opera, e si gode a maraviglia.

* PRONAO. Spazio compreso tra le colonne esteriori del tempio.

* PROPILEO. Vestibolo posto innanzi ad un tempio, o ad una reggia. Il magnifico *propileo* del tempio di *Minerva* nella cittadella di Atene fu edificato d' ordine di *Pericle*.

* PROPILO. Nome del vestibolo presso i Greci.

PROPORZIONI sono i rapporti delle dimensioni delle parti fra loro e col tutto.

La figura dell' uomo è la più interessante per l' uomo, e in conseguenza vi si sono fatte molte osservazioni; e misurando e comparando un gran numero d' individui se ne sono stabilite le *proporzioni* per costituire invariabilmente la sua perfezione visibile.

La testa o la faccia sono state le misure scelte.

La *testa* è la lunghezza d' una linea tratta perpendicolarmente della sommità fin sotto al mento. La *testa* ha cinque divisioni: 1. dalla sommità fin all' origine della fronte, 2. dalla fronte fin alla nascita del naso, 3. il naso, 4. dal naso alla bocca. 5. dalla bocca fin sotto al mento. Ma queste divisioni non sono uguali fra loro, onde si fa uso di altre divisioni più piccole per misurare le altre parti del corpo. Si fa uso della lunghezza del naso.

La *testa* è riguardata dai pittori come un ovale. Essi dividono quest'ovale con una linea che ne divide la lunghezza in due parti uguali; e dividono la larghezza con quattro linee traversali parallele. La prima di queste traversali divide in due parti uguali tutta l'ovale. Su questa

linea mettono gli occhi co' loro angoli. La metà dell' ovale al di sopra è divisa traversalmente in due parti uguali. La più alta comincia dalla sommità della testa, per tutto dove son capelli: la parte inferiore occupa la fronte fin agli occhi. La parte di sotto è ugualmente divisa in due parti traversali; in una è il naso, nell' altra divisa in due altre piccole parti, in una delle quali è la bocca, e nell' ultima il mento.

La *faccia* è una linea perpendicolare fin al mento. È divisa in tre parti uguali, fronte, naso, bocca col mento. Questa misura, come meno grande della testa, è più adattata per misurare tutto il corpo.

Di dieci facce è l' altezza ordinaria d'una figura intera. Questa dimensione si sarà certamente scelta dopo d'aver confrontato i più scelti individui. Ciò nondimeno alcune immagini sono più alte qualche cosa di più di dieci facce, come l' Apollo, e la Venere. Così hanno la sveltezza che loro conviene. Gioverebbe prender le misure esatte delle principali statue antiche, e confrontarle. Questo lavoro è stato fatto imperfettamente e ributtantemente dal Vinci, e dal Lomazzo. Ne ha dato un saggio anche l' Audran, ma senza critica.

Dal mento fin alla fossetta delle clavicole sono due nasi. Dalla fossetta fin alle mammelle una faccia. Dalle mammelle all' umbilico un' altra faccia: ma nell' Apollo v' è un naso di più. Dall' umbilico fin ai genitali una faccia; anche qui l' Apollo ha un naso di più. Da' genitali fini al ginocchio due facce: nella Venere de' Medici il mezzo del corpo è al di sopra de' genitali. Il ginocchio ha mezza faccia. Da sotto al ginocchio al piede due facce. Il resto è mezza faccia.

L' uomo stese le braccia è largo quanto è lungo. Da una mammelle all' altra sono due facce. L' omero dalla spalla al gomito è di due facce. Dal gomito fin al nodo del dito mignolo due facce. Dall' omoplata fin alla fossetta delle clavicole una faccia.

La pianta del piede è il sesto della figura. La mano una faccia. Il pollice un naso. Il braccio interno dalla mammella fin al mezzo 4 nasi. Dal mezzo fin alla mano 5 nasi. Il dito più lungo del piede un naso. Nelle donne i due capi delle mammelle e la fossetta fanno un triangolo equilatero.

Si fanno spesso delle figure maggiori del naturale fin al gigantesco. I grandi edifici si sogliono decorare

dentro e fuori di figure colossali in ragione della vastità delle fabbriche, e del punto di veduta. Ma si avverta che noi siamo avvezzi a giudicare della grandezza de' nostri simili sempre a un modo in qualunque distanza sieno. Si esageri pure la grandezza ordinaria delle figure, ma non tanto che ci compariscano colossali, e che impiccoliscano e abbassino l' ampiezza degli edifici, come accade in S. Pietro di Roma, e altrove.

PROSCENIO è la parte del teatro dove agiscono gli attori. Presso gli antichi la scena era d'una decorazione permanente; onde il loro *proscenio* era tutto quel che noi chiamiamo *scena*. Era un quadrilungo che rappresentava ordinariamente un luogo scoperto. I suoi fianchi erano nascosti da prismi versatili, su' quali eran dipinte le decorazioni corrispondenti alla decorazione del fondo. Questo era tutto naturale e ragionevole. E anche ben ragionevole che il *proscenio* sia nobile nella forma, e semplice ne' suoi ornati. Se fosse carico di marmi d'ogni colore, e di oro, le decorazioni del fondo e gli attori sarebbero distrutti da quella ricchezza.

Quanto è diverso il nostro proscenio! I suoi difetti nella forma sono senza numero. Dov' è curva, e dov' è d'una lunghezza estrema; or in trapezio, or irregolare; ma sempre discordante colla sala dell' udienza. Alle volte sporge infuori nella platea, come ne' Teatri di Milano, di Roma, di Napoli.

Le sue decorazioni sono ridicole. Mensole, cartocci, termini, cariatidi, ordini sproporzionati, frontoni, mostri d'ogni genere che sostentano un cornicione, e che non sono sostenuti da niente.

Se poi il *proscenio* sporge avanti nella platea, produce una vista orrenda, e gli attori si trovavano fra gli spettatori. E gli spettatori che si trovano in quelle logge veggon male, e tutti odono peggio.

PROSPETTIVA lineare è una scienza che insegna come le linee, che circoscrivono gli oggetti, si presentano all' occhio dello spettatore situato in distanza di essi oggetti. Finchè questa scienza è ignota, l' arte è nell' infanzia. La *Prospettiva* sola insegna a rappresentare con esattezza gli scorci; e gli scorci si trovano nelle positure più semplici. Convien delineare scorci, e in conseguenza seguir le leggi della *prospettiva*; per rappresentare una figura veduta di faccia, che posa i

piedi per terra. Il discepolo ha d'apprendere gli elementi di questa scienza, prima di disegnare il naturale. Niuna cosa c' inganna tanto quanto la nostra vista: per poco che si cambi sito, o che l'oggetto si muova, si fa subito una differenza considerabile fra l'originale e la copia che noi ne delineamo. La *prospettiva* è una regola sicura per misurar le opere che noi vogliamo rappresentare, e per dare la vera forma delle linee che debbono indicarne i contorni. È vero che non è sempre facile delineare secondo le regole tutte le linee che danno le differenti parti del corpo umano secondo le distanze, e secondo la loro posizione. Ma vi si perviene colla pazienza. La *Prospettiva lineare* è una parte delle matematiche, dunque ha regole certe. L'artista non ha bisogno di saperla in tutta la sua estensione: gli basta sapere il piano, il quadrato in tutti gli aspetti, il circolo, l'ovale, il triangolo, e specialmente la differenza del punto di vista secondo si è più d'appresso; o da lungi. Il gusto poi deve presiedere all'altezza, in cui si stabilisce il punto di veduta. Se gli antichi abbiano conosciuta la *prospettiva*, è una questione insulsa. Tante loro opere danno prove di sì. Ma tante altre dicono di no: tali sono i bassi-rilievi della Colonna Traiana. Questo non vuol dire altro se non che sono opere quelle d'ignoranti di *prospettiva*, come tante opere moderne sono *improspettiviche* non ostante che ora questa scienza sia più sviluppata che mai.

La *prospettiva aerea* non ha principii fissi come la *lineare*. Insegna il grado di lume che gli oggetti riflettono verso lo spettatore in ragione della loro distanza. Ne fa conoscere la degradazione del tono a proporzione dell'aria frapposta. L'aria è più o meno densa, ora più carica, ora più serena; onde le regole di questa *prospettiva* non sono certe. Degradando i toni, i contorni restano più indecisi, gli angoli si cancellano, e le forme si rendono vaghe e incerte. Osservazioni dunque e pratica si richieggono per questa prospettiva *aerea*.

I piccoli pittori, che si danno a quel piccolo genere di pittura che si dice di *prospettive*, non ne facciano mai dove lo spettatore può cambiar di sito; poichè fuori di quel sito quelle decorazioni sono mostruosità.

* PROSTILO. Davasi questo nome ai tempii degli

antichi, che colonne non avevano se non nella facciata principale. *Anfiprostili* dicevansi allorchè colonne avevano anche nella facciata opposta.

* PROSTIRIDE, o PROSTIRIDA. Secondo il *Vignola*, è la chiave di un arco, adornata di un cartoccio di foglie tra due listelli, o filetti. *Vitruvio* dà questo nome alle due cartelle o mensole che reggono la cornice della porta ionica.

* PROTOTIPO. Primo modello originale, al quale l'artista dee conformarsi.

PROVE sono saggi che l'incisore fa tirare sul suo rame per vedere l'effetto del suo lavoro. *Prove dell' acqua forte* sono quando si fan tirare alcuni saggi dopo adoperata l'acqua forte. *Prime prove* son quando il rame è interamente abbozzato.

La durata del rame è secondo la qualità del rame, il lavoro dell'artista, e la destrezza dello stampatore.

Gli amatori non badano tanto alla stampa, quanto a certe loro inezie. Vogliono le prove senza lettere, perchè poche e prime; e i mercanti per contentarli ne fanno tirar molte, e le danno fuori a poco a poco. L'avarizia ispirò al Rembrandt la ciarlataneria di far a' rami dopo averne tratte parecchie stampe qualche cangiamento, e anche un nuovo effetto. Niente di più facile che correggere nell'iscrizione un errore lasciatovi espressamente, o con pulire il margine lasciato apposta difettoso. Gli amatori comprano a caro prezzo queste vergogne. Che bella cosa è l'esser amatore di tutto l'inamabile!

* PSEUDODIPTERO. Falso diptero, perchè al di fuori apparisce col medesimo numero di colonne del diptero, mentre al di dentro del portico si è scemata una ala di colonne. Il numero delle colonne nel tempio *pseudodiptero* era d'ordinario di diciotto nelle facciate anteriori e posteriori, e di quindici o diciassette nei lati. Rimaneva quindi uno spazio considerabile intorno alla cella del tempio.

* PSEUDOPERIPTERO. Falso periptero. In questo le colonne delle ali erano incastrate nel muro; il portico non camminava adunque tutto all'intorno, ma solo trovavasi sul davanti del tempio. Tale era quello della *Fortuna virile* in Roma.

PTERA è creduto architetto della cappella di Delfi, che fu (dicesi) prima di rami d'alloro, indi di cera, e poi di rame cisellato con immagini di vergini d'oro che cantavan meglio delle Sirene. Peccato

che sì bella rarità fosse stata inghiottita sana sana dalla terra. Gli antichi ebbero qualche altro edificio di rame. Di rame fu a Sparta il tempio di Minerva, chiamata perciò *Chalciaecos*. E Acrisio fece costruire una camera di rame per sua figlia. La città di *Aptera* in Creta si vuole costrutta da questo architetto.

* PTEROMA. Nome greco del portico, riguardato come un' ala.

PUJET (*Pietro*) n. nel 1621, m. nel 1694, soprannominato il *Michelangelo* della Francia per essere stato anch' egli pittore, scultore, e architetto. Egli progettò grandi abbellimenti per Marsiglia sua patria, ma restarono progetti. In Genova la chiesa della Nunziata è di suo disegno, e varie sculture in quella città gli fanno onore. La sua statua più famosa è il Milone Crotoniate, che da Tolone fu trasportata a Versaglies. Anche il Gruppo d' Andromeda e Perseo è molto stimato.

* PUNTA. Strumento di cui si fa uso per incidire all' acqua forte. La punta serve a togliere dal rame una parte della vernice applicata; si adopera anche sul rame nudo, ed allora dicesi *punta secca*, nel quale caso debb' essere assai tagliente.

* PUNTA SECCA. Termine degli intagliatori in rame, i quali indicano con questo il taglio, massime de' contorni, fatto sovente colla punta, o col bulino.

* PUNTEGGIARE. L'intagliatore in rame ha due maniere di produrre l' effetto del disegno e del chiaroscuro, coi tagli cioè, o coi punti. Alcuna volta si serve degli uni e degli altri, ed alcuna volta separatamente di ciascuno di quegli artifizi. Le parti che debbono esser delicate e morbide, e che non abbisognano se non di ombre leggere, possono trattarsi semplicemente coi punti, e questo dicesi *punteggiare* e *punteggiamento*, ed è la stessa cosa a un di presso nella incisione in rame come nella miniatura. Il *Bartolozzi* il primo ha dato a questo genere di lavoro una bellezza sorprendente. — Si fanno, massime nell' acqua forte, punti lunghi e punti rotondi, i quali formano una varietà di effetto, specialmente nelle carnagioni. — Nella miniatura i punti si fanno colla estremità del pennello, ad oggetto pure sovente di fondere le tinte delle carnagioni. Si adoperano punti altresì negli oggetti piani, affine di indicare le parti che sporgono in fuori.

* PUNZONE. Pezzo d'acciaio, nel quale s' intagliano

di rilievo quelle cose che si vogliono scolpire in medaglie o monete; col *punzone* quindi temperato si imprime sul conio a forza di martello, o a colpi di torchio monetario, il suggetto scolpito che rimane su questo in incavo, e serve per forma della medaglia o moneta. Dicesi anche *madre*. Ne parlarono *Benvenuto Cellini* ed il *Davanzati*; il primo nomina anche i *punzonetti*.

* PURGATORE. dicesi dagli architetti un luogo murato, nel quale fanno colare le acque piovane per tramandarle pure nelle cisterne, e libere dalle lordure che le medesime portano dai tetti.

QUA

* QUADRATURA. Arte, o metodo di dipingere a fresco l'architettura e gli ornamenti, o anche la prospettiva. Voce però non molto propria, dice il *Baldinucci*.

* QUADRELLO. Parte del plinto. *V.* PLINTO.

* QUADRETTI. *V.* LISTELLI.

* QUADRO. Rappresentazione di un subbietto, che l'autore racchiude in uno spazio, ornato d'ordinario di una cornice. Secondo il *Baldinucci*, quadro dicesi fra' pittori ogni sorta di pittura, fatta in tela, o legno o altra materia, che sia quadra o d'altra figura, e così far molti quadri intendono far molte figure.

QUALITA'. Niuno nasce poeta, pittore, astronomo ec. La natura ci fa tutti lavoratori. Per esser artista non vi vuole che *intelligenza* e *disposizione di mano*.

Immaginazione ardente e giudizio squisito, memoria sicura e timor continuo d'imitare servilmente gli altri; destrezza di mano e diffidenza d'operare più per la mano che per i suoi occhi e per il suo cuore: sono le *qualità*, quasi incompatibili, per formare un artista eccellente.

La più facile facilità d'inventare non vale niente, se la più sana ragione non dispone e non eseguisce. Coll'ordine il più esatto, e colla imitazione la più precisa si darà nell'insipido, se non v'entra il fuoco dell'ingegno.

Oltre il giudizio e l'immaginazione vi vuole la sensibilità. La sensibilità è la sola che fa parlar le figure.

Ella sola scuopre le passioni, che l' artista vuol esprimere, per trasmetterle agli spettatori sensibili. Senza questa sensibilità i ragionatori e gl' inventori d' Apollo, di Laocoonte, i Raffaelli, i Domenichini, che cosa sarebbero stati?

Un' immaginazione fertile, un carattere nervoso e fiero, un sentimento vivo e penetrante, un coraggio per un lavoro indefesso; questo aggruppamento di qualità è in un' aquila che si slancia a voli sublimi, ed ecco il divino Michelagnolo, il quale esce fuori di sè sfrenato di savia riflessione.

La riflessione calcola la precisione delle forme, dei caratteri, de' colori, degli effetti, per esprimere le passioni con dignità come richiedono i differenti soggetti. La Flora, l' Eroole, l' Antinoo, il Gladiatore, l' Apollo, Venere, il Laocoonte; e il Panteon, e il Colosseo, e la Sibilla, e tanti altri monumenti dell' antichità sono capi d' opera di ragione, di scienza, di gusto, di sentimento, come altresì lo sono le belle opere di Raffaello, di Tiziano, di Correggio, del Mengs, del Canova, del Palladio.

Le *qualità* dell' artista si debbon esercitare nello studio del bello degli antichi, e de' maestri moderni; non per imitarli servilmente e copiarli, ma per convertirseli in sugo e in sangue, e per andare costantemente su le loro tracce, come regole e guide eterne e infallibili.

La destrezza della mano ha da essere serva fedele della mente. Guai se ella pretende indipendenza!

Oltre le suddette *qualità* primarie, l' artista ha bisogno di emulazione. Raffaello attratto dalla voluttà sarebbe rimasto nel seccume del Perugino, se non avesse avuta la bella emulazione di sorpassare Michelangelo. La emulazione sostiene il coraggio per superare gli ostacoli, e produce amore per il lavoro; quindi la *Pazienza*, senza di cui non v' è studio.

Il complesso di tutte le suddette *qualità* riunite insieme fa eccellente l' artista. Qualche *qualità* isolata darà qualche lustro parziale, che per lo più diviene nocivo, e forma più nocivi sistemi accademici, e parzialità di scuole. L' antichità non conobbe nè scuole, nè accademie: volle eccellenza universale, e qualunque mediocrità fu nulla.

Presupposte le predette *qualità* l' artista si provegga delle necessarie cognizioni di prospettiva, di anatomia, di antiquaria, di storia, di favola, di fisica,

di matematica, e di chimica, e specialmente di morale chiara e pratica.

Felice l' artista che munito di queste cognizioni, piantate sul basamento delle *qualità*, sa applicare a tutte le parti della sua professione; e ben munito di osservazioni su le opere dei gran maestri antichi e moderni, sa scegliere ciò che conviene al soggetto che ha da trattare. Flessibilità dunque e meditazione profonda. Flessibilità, docilità non è lo stesso che schiavitù: l'artista docile non è un copista servile. Quanto più egli studierà le cose altrui, più sarà originale.

Sarà anche *moderato*, per evitar la taccia che Apelle dava a Protogene di faticar troppo le sue opere. La *moderazione* è anche importante, per non cader nel vizio della moltiplicità delle figure, degli accessorii, e degli ornati. Col meno si ha il più. Le belle arti sono un continuo ragionare. Dunque Logica, signori artisti, e signori intendenti.

Il *disinteresse* poi vuol essere l'ultimo pulimento che ha da far brillare l'artista *qualificato*. Il *disinteresse* lo preserva dalla invidia, dalla gelosia, dalle brighe, dal vile mercimonio per le sue opere, e dall'orgoglio verso i suoi allievi. De' suoi allievi egli non si farà un gregge di ciechi ammiratori inceppati al solo meccanismo.

RAB

RABIRIO fu impiegato da Domiziano ad architettare molti edifici, tra' quali il gran palazzo sul Palatino, descritto dal Bianchini nella sua opera intitolata *Palazzo de' Cesari*. Opera più utile fu l'arginatura e il ponte sul Volturno. Ma Domiziano voleva in tutto una profusione di ornati, e per profondere scorticava i popoli; onde alla sua morte i popoli si scatenarono contro i suoi ornamenti.

RAINALDI (*Girolamo*) n. nel 1570, m. nel 1655 architetto romano di famiglia di artisti. Compì in Roma il Campidoglio, edificò la casa del Gesù, il palazzo Panfili e la chiesa di s. Agnese in Piazza Navona, villa Taverna a Frascati. In Bologna il collegio di s. Lucia. Tutte opere molto mediocri.

Carlo suo figlio mostrò poco gusto nelle chiese di SS. Apostoli; di Gesù e Maria al Corso, di Campitelli, di s. Andrea della Valle, nelle due gemelle su la piazza del Popolo, nell' esteriore settentrionale di s. Maria Maggiore, e nel Deposito di Clemente IX entro la stessa chiesa. Fece meglio nel duomo di Ronciglione, nella chiesa di Monteporzio, e ne' giardini di Mondragone a Frascati, e di Villa Pinciana. Il palazzo dell' Accademia di Francia sarebbe bello se fosse men ricco. L' architetto amava il fasto, e riusciva bene nelle piante.

* RAPERELLA. Pezzetto di pietra che serve agli scultori per turare fori, e per altri usi di restaurazione di pietre lavorate.

* RAPPORTARE dicesi in architettura e nella scultura lo aggiugnere alcun pezzo di pietra o legno che manchi a quello, d' onde si cava la figura o altro. — I Francesi applicano questo vocabolo alle opere che si fanno di diversi pezzi di una materia sopra fondo di materia diversa.

RAPPORTO *scambievole de' lumi, delle mezze tinte, e delle ombre*, quale deve essere?

Se si danno 6 porzioni di lume, o sia di chiaro, alla massa principale, bisogna circondarla di 9 porzioni di mezze tinte, e di 12 di oscuro, o sia di ombre. Questo è in natura, e il Rubens lo ha saputo ben imitare. Ma qui non si richiede un'esattezza aritmetica: le operazioni del gusto non soggiacciono a calcoli. Questo *rapporto* deve accomodarsi alle circostanze.

All'aria aperta i colori chiari e brillanti debbono essere estesi quanto i toni scuri, e le mezze tinte. Al sole risplendente da per tutto le ombre sono la maggior parte riflesse, e non hanno che il valore delle mezze tinte, e sono perciò di grande estensione; nè restano grandi oscuri che ne' luoghi fattizi, dove i riflessi non possono giungere.

Al lume artificiale di notte le parti luminose sono del più vivo splendore rossastro, e le ombre sono più taglienti e più uniformi, e il fondo tenebroso. Qui le mezze tinte appena sono discernibili, onde le ombre debbono occupare anche il loro luogo, così che se la porzione illuminata è 6, bisogna ai 12 gradi delle ombre aggiungere 19 delle mezze tinte, e far che le ombre sieno di 21 gradi di estensione.

Ne' soggetti di notte illuminati da un lume artefatto i chiari comparirebbero troppo acuti, se non fossero

richiamati dagli occhi che li sostengono, e gli scuri sarebbero tristi se non fossero staccati da barlumi, i quali debbono essere disposti diagonalmente in distanze ineguali, come anche gli occhi. In questa guisa il quadro comparirà più grande della tela.

Di notte i colori cedono in vivacità al lume che li produce, ma superano in splendore per la loro estensione, e per l'opposizione degli oggetti associati. Queste estensioni e questi contrasti sono relativi al locale, e all'importanza delle figure. Finalmente tutti i corpi veduti di notte debbonsi rappresentare con molto meno finezza e con meno dettagli che quelli esposti alla luce del giorno.

RASSOMIGLIANZA. In una composizione una figura non si deve rassomigliare all'altra, non solo nel viso, ma neppure nel gesto, nel portamento, e nell'attitudine. Così vuole la madre natura. E così ha operato il suo figlio primogenito Raffaello. È sterile quell'artista che in un soggetto di storia fa le figure tutte *rassomiglianti*: allora non fa che la storia d'una sola famiglia. E più sterile è ancora, se ne' vari soggetti egli sempre ripete le stesse figure.

La ripetizione non è permessa che di uno stesso personaggio; rappresentato una volta da un artista in un modo, deve lo stesso artista riprodurlo rassomigliante nell'altre occasioni, ma con qualche riguardo all'età e alle circostanze. Nelle avventure di Ulisse, Ulisse sempre si ha da riconoscere; eccetto quando fu cambiato da Minerva.

* RATTA dicesi ciascuna delle estremità della colonna; quindi la *ratta* di sopra e di sotto.

RAVY (*Giovanni*) lavorò in Parigi da architetto e da scultore, nella chiesa de *Notre Dame*, e la compì nel 1351. È questa una fabbrica gotica delle più grandiose e ben proporzionata, tutta di pietra, e ricca straricca di ornati d'ogni genere.

REFRAZIONE, rottura apparente d'un oggetto passando traversalmente da un mezzo più raro a uno più denso, dall'aria nell'acqua. Un bastone dritto immerso in parte nell'acqua ci altera la vista; vi si vede una moneta dove prima non si vedeva, tutto ci par più grosso; e quel ch'è nel fondo ci comparisce più vicino: ma i colori s'indeboliscono. Convien però aver riguardo alla natura delle acque, alla loro quantità, alla profondità. L'acqua chiara e poco profonda fa poca alterazione.

* REGIONE. Secondo *Leon Batista Alberti*, è una delle sei qualità degli edifizi, ed è quel luogo ampio ed aperto tutto, nel quale l'architetto dee procurare di eleggere il sito per alzare la sua fabbrica.

REGOLAMENTO. Una città ben regolata deve regolar anche l'esteriore dei suoi edifici. Non si ha d'abbandonar al capriccio dei privati quello che spetta alla bellezza pubblica. 1. L'altezza delle case deve essere proporzionata alla larghezza delle strade. Nelle strade principali possono le case essere a tre piani, ma nelle minori non a più di due. Questo è richiesto dal comodo e dalla salubrità. 2. Varietà nelle forme, nella qualità e quantità degli ornati, e nel modo di combinarli. 3. Ogni città per quanto sia brutta, può bel bello abbellirsi. Si faccia un piano di quello che è, e di quello che deve essere, e a misura che le fabbriche deperiscono, ecco strade nuove spaziose e belle, e piazze frequenti e magnifiche. Bisogna volere; non si vuole abbastanza

* REGOLETTO. Nome dato ad un membro degli ornamenti. *V.* REGOLO.

* REGOLO. Lista, o listello, picciolo membro di superficie piana, sotto la benda dell'architrave dorico, dal quale pendono le gocciole. -- *Regolo*, o *regoletto* dicesi anche una picciola modanatura piatta e sportante in fuori, la quale nei compartimenti e profili serve a separare le parti, o le membra degli ornamenti. *V.* LISTELLO e FILETTO. -- Il *regolo* è anche strumento di legno o di metallo, col quale si tirano le linee diritte.

RESISTENZA è in architettura la forza che sostiene la parte che fa pressione. Una fabbrica avrà tutta la necessaria solidità, se la *resistenza* supera alquanto la pressione. Un muro semplice è pressione e *resistenza*: le sue parti superiori premono su le inferiori, e queste sostengono quelle, ma la *resistenza* totale è nel suolo: questo è il fondamento. Un edifizio è composto di più muri sostenenti volte, solai, tetti, che fanno il peso dell'edificio, e i muri ne sono il sostegno o la resistenza. L'architetto ha da calcolare esattamente la pressione de' pesi per regolare con sicurezza la forza de' sostegni, o sia la resistenza.

Vi sono de' pesi che agiscono verticalmente da su in giù: tali sono i muri;

perciò debbono essere dritti. Altri agiscono obliquamente; queste sono le volte: per calcolarne la pressione, convien misurarne la curvatura, quanto minore è questa, maggior sarà la spinta. Altri pesi, come i solai e le volte, premono verticalmeute, e un poco obliquamente: tutto ciò va calcolato. Dunque l' architetto deve esser provisto di matematiche, senza le quali non potrà approfittarsi de' buoni trattati che su questo articolo interessante vi sono del Belidor, del Riccati, del Rondelet.

RESTREMAZIONE è l'assottigliamento della colonna dal fondo, o dal terzo in su. Questo è ben natura: i fusti degli alberi, donde le colonne, si assottigliano a misura che s' inalzano. Ma il farle panciute, come praticano alcuni moderni, è innaturale e brutto. La *restremazione* deve esser maggiore quanto è più svelta la colonna; onde un ottavo nel dorico, un settimo nell' ionico, un sesto nel Corintio.

* RETE. *Retare* o *tirar la rete* dicono i pittori, allorchè volendo portare un disegno dal picciolo al grande, o anche copiare dal grande, tirano alcune linee per l'altezza e la larghezza del medesimo con distanze eguali; e così intersecandosi le linee, viene a riempiersi lo spazio di perfetti quadrati, ciascuno dei quali cadendo sopra alcuna parte della pittura, rende più facile lo imitare, ed il proporzionare la parte contenuta, tirandosi anche i quadrati maggiori o minori in proporzione della grandezza che si vuol dare alla copia. In ogni quadrato si ritrae quella parte che corrisponde nell'esemplare retato, con molta facilità; e si dà al tutto la stessa proporzione che hanno i quadrati dell' esemplare con quelli della copia.

* RETICOLATO. Muro le cui pietre non erano posate orizzontalmente. *Vitruvio* dice che più bello era dell' incerto, ma meno solido.

REVESI BRUTI (*Ottavio*) nobile vicentino del secolo scorso, architettò varie buone fabbriche in Brendola. E diede alla luce l'*Archisesto per formare facilmente gli ordini d'architettura*. Questo strumento è una specie di compasso di proporzione.

RICCHEZZA non è bellezza nelle arti, nè in morale; anzi è spesso contraria alla bellezza e alla bontà. Quanto più si aggiungono *ricchezze*, meno si bada al soggetto *arricchito*, e ne resta corrotto.

Tutto quel ch' è bello è sempre *ricco* nelle arti, come tutto quel ch' è buono

è *ricco* se ha merito personale. Il bello deve sempre esser unito al convenevole e al naturale. Una composizione è *ricca*, se ha ornamenti necessari in quella savia abbondanza, che ne risalti maggiormente il soggetto, lungi da profusione, e da superfluità. Quanto è difficile l'uso delle ricchezze! E quanto è rara l'arte di godere e di far godere!

RICERCATO è parente di affettato. L'artista non sia *ricercato*, se vuole che le sue opere sieno ricercate.

RICHIAMI. La natura insegna che una massa principale di lume, in cui si mettono le principali figure, deve essere come per eco *richiamata* su gli accessorii in una maniera meno viva. Se non vi fosse che una sola massa luminosa opposta ad una sola massa d'ombre, la composizione riuscirebbe insulsa.

I Veneziani e i Fiamminghi sono stati bravi in questi *richiami*. Ma non si debbono usare che per accrescere l'espressione della scena. Onde ne' soggetti di notte, e di misteri, i *richiami* vogliono essere rari. Nella sua famosa *Notte* il Correggio non *richiama* il lume; lo fa uscir tutto dal Bambino per illuminare la Madre Vergine: che pittoresco poetico! Anche Raffaello nella carcere di s. Pietro si mostrò intelligente in questi *richiami*.

* RICORRERE. Dicesi il continuare che fanno basamenti, cornici, o altri membri d'architettura, cordeggiando attorno la muraglia.

* RIDOTTO. Picciolo forte. — Luogo di ritirata o segmento di uno spazio più grande.

* RIFIORIRE. Ricoprire di nuovo colore qualche pittura che sia alquanto annerita o in farla lavare.

RIFLESSO. La luce non si *riflette* da un corpo senza caricarsi di colore di esso corpo, e portarlo sul corpo vicino. Su questo corpo si fa un color misto del color proprio e della luce riflessa. Le donne sanno a maraviglia tali *riflessi*, e perciò scelgono sempre vesti di colori che riflettano in maggior abbellimento del loro viso. E i pittori ne sapranno meno delle donne?

Senza *riflessi* le figure non possono aver rilievo, nè leggerezza, nè vaghezza, nè armonia. I *riflessi* debbonsi distribuire in forza e in colore a proporzione del lume e dell'oggetto che li produce.

Il corpo luminoso, il lume d'una face, presta il suo color rossastro ad un corpo vicino, senza ricevere

niente da esso corpo illuminato. Da questo bensì si fanno le riverberazioni in qua, in là. L'arte de' *riflessi* è d'impiegar le riverberazioni e i colori rotti che gli altri corpi ricevono gli uni dagli altri: quindi la dolcezza, la gradazione, e l'accordo delle parti e dell'insieme.

Un tempo s'ignoravano i *riflessi*: ora sono tanto alla moda che non si distinguono dalle mezze tinte; il che è contro natura. La luce *riflessa* non può produrre toni sì chiari come la diretta.

RIGIDO. In natura tutto è di apparenza flessibile e ondeggiante. Nelle campagne coltivate s'incontrano delle forme dritte e in conseguenza rigide; ma non mai nei siti abbandonati a loro stessi. Il terreno è solcato dall'acque, da' venti, dalle tempeste; se nelle foreste alberi annosi si erigono dritti, la loro *rigidezza* è interrotta da piante parassite e tortuose; gli stessi scogli per lo sforzo de' secoli offrono ruine sinuose. Da per tutto è bandita la *rigidezza*, e la fredda regolarità.

L'uomo che si abbandona alla natura non è mai rigido nelle sue attitudini. Ha bisogno di sforzi per divenirlo, e a forza di sforzi ne prende l'abito, e vince la natura.

L'oggetto dell'arte è la natura libera, non la natura contrariata. L'artista che imiti la natura libera, sarà libero da *rigidezza*; e se nelle sue opere s'incontra qualche cosa di *rigido*, egli ha fatta un'imitazione falsa.

* RIGOGLIO. Sfogo delle volte, degli archi e simili. Il *Cellini* ha applicato quella voce anche al rigonfiamento del corpo di un vaso.

* RILIEVO. Opera prominente su di una superficie piana. — In pittura significa l'effetto dei chiari e delle ombre che fanno escire tondeggiante la figura dalla tela. — Quanto alla scultura *V.* BASSORILIEVO. — *Rilievo* dicesi in pittura tutto quello che sembra sollevarsi sopra il piano a forza di lumi e di ombre ben collocate. Le opere di scultura sono tutte di rilievo; e si dà questo nome anche alla figura di gesso o di cera, della quale si servono i pittori per imitare il rilievo ne' disegni e nelle pitture. Quindi dal *Borghini* si attribuisce agli scultori il *fare di rilievo*.

RIMESSE sieno esposte a tramontana. Ogni carrozza ha bisogno d'uno spazio largo 9 piedi e lungo 22. Vi si fanno delle corsie di pezzi di legname a triangolo, per cui le carrozze escono

facilmente, e rientrano a disporsi ciascuna al suo luogo senza offendersi.

RINGHIERE son parapetti traforati per riparo a finestre, a logge, a terrazzi ec. Fanno al di fuori una bella vista, quando sono ben disposte, e danno al di dentro comodità e ilarità. Ma invece di balaustri (sono pur barbari i balaustri; gli antichi non li conobbero) si potrebbero sostituire colonnette corrispondenti al carattere dell'edificio. Ma così per vedere, fanno un bel vedere le ringhiere su' tetti, e fin su' frontespizi? In Roma, in Roma si veggon di queste mostruosità per la manìa di adornare.

* RINZAFFARE. Dare il primo intonaco di calcina sopra le muraglie, il che si fa con calcina, arena di fiume e mattoni pesti. *Arricciare* dicesi lo applicare il secondo intonaco, nel quale si adopera arena più fina; il terzo si fa con ottima calcina, e con arena bianchissima, o anche pietra pesta, e dicesi pulimento, o anche semplicemente intonaco.

* RIPAROGRAFIA. Pittura di oggetti ignobili, come di botteghe dove vendevansi commestibili o altre merci più comuni. Di queste pitture, al dire di *Plinio* e di *Vitruvio*, si ornavano le pareti esterne delle case. Alcun saggio se n'è trovato ad Ercolano.

RIPETIZIONE. La natura è tanto variata che neppure una foglia è interamente simile all'altra d'una stessa pianta. Dunque l'artista non *ripeterà* le stesse attitudini, gli stessi gesti, le stesse vesti, i medesimi colori. Certe *ripetizioni* però sono eleganze in certi casi. Nell' Eliodoro di Raffaello un gruppo di donne con dimostrazioni uniformi tendono all'espressione d'un medesimo sentimento, e vi fanno bene.

* RIPIANO. Divisione tra i gradi dell' antico teatro, detti *diagonati* da *Vitruvio*.

* RIPIENO. Parte del muro che è tra la corteccia esteriore e la interiore, la quale alcuna volta si riempie di calcina, pietre rozze e pezzami alla rinfusa. - Dicesi anche *ripieno* quel pezzo di muraglia che è posto tra un vano e l'altro.

RIPOSO. Ogni nostro senso per aver maggiori godimenti ha bisogno di *riposo*. I più vivi piaceri ci stancano e si convertono in pene, se non sono frammisti di *riposi*.

Due principii rendono necessario il *riposo* nelle opere delle belle arti: L'unità d'interesse, e l'armonia.

L'occhio trova tranquillità

e riposo in un' opera dove non regna confusione, dove le parti subordinate e accessorie non distraggono dall'oggetto principale, dove gli ornati non sono profusi gli uni sopra gli altri. Il *Riposo* esige ancora una giusta gradazione de' colori facili, e di chiaroscuro. Col *riposo* l'occhio e la mente comprendono facilmente l'idea dell'opera.

* RIQUADRI Compartimenti che si fanno nelle parèti, ora rilevati, ora incassati, talvolta ancora con semplice pittura.

RISENTITO. Un principiante, che copia il corpo umano, non vi scuopre le impressioni muscolari, nè le esprime. A misura che egli si esercita nel disegno, e fa confronto di forme, le fa *sentire* nella sua opera. Divenuto uomo e riscaldato nello studio de' modelli, e particolarmente nel moto e nella situazione de' muscoli, esprime le forme con energia, e ne fa un disegno *risentito*. Michelangelo si è contraddistinto in questo *risentimento*.

Ma la natnra, che mostra da per tutto forme, non le mostra sempre *risentite*. Le donne, i fanciulli, e gli uomini delicati e d'una vita delicata, non offrono che muscoli dolci e di transizioni fine. I robusti e i laboriosi hanno contorni *risentiti*. Dunque chi disegnasse sempre *risentitamente* disegnerebbe sempre ammanieratamente.

Si osservino i capi d'opera dell'antichità. Ercole ha le forme *risentite*, ma non già Antinoo, molto meno Apollo, e moltissimo meno Venere. Si osservi Raffaello: con quanta saviezza ha variato le forme secondo il carattere delle differenti figure! L'artista non ha d'avere altro sistema che la natura e la bella antichità.

RITI RELIGIOSI. I Preti sono della più remota antichità. In Grecia sotto i Preti v'erano ministri subalterni chiamati *parassiti*, perchè partecipavano delle vivande de' sacrifici. In Roma gli *Epuloni* facevauo banchetti divini.

Nella vita privata i Preti Greci e Romani non par che avessero abito distinto; si contraddistinguevano bensì nelle lor funzioni religiose. Nell'atto del sacrifizio si coprivan la testa colla toga o col mantello. Talora si mettevano in capo una corona di fiori o di foglie. Ma que' fiori e quelle foglie avean da essere corrispondenti al nume, cui si sacrificava: di quercia a Giove e a Diana, di alloro ad Apollo, di pioppo ad Ercole, di mirto a Venere, di olivo a

Minerva, di cipresso a Plutone, di narciso a Proserpina ec.

I tempii eran quadrilunghi, o rotondi con portici d' avanti o d' intorno, e con ornamenti di statue e di trofei. Gli Altari v' erano isolati, e mobili, di figura rotonda, o quadrata, o triangolare, ornati di bassi rilievi, e incavati al di sopra per contenervi il fuoco.

I tripodi servivano per mettervi vasi d' acqua per lavar le viscere delle vittime. Quello della Pitia di Delfi era a forma di sedia fondata per ricever l' esalazioni profetiche.

Canestri, incensorii, cucchiarini, vasi di varie forme, eran arredi sacri. I dischi eran piatti per mettervi le carni. Con un aspersorio si aspergeva l' acqua lustrale, che si santificava con estinguervi un tizzone dell' ara. Le patere erano come sottocoppe per far le libazioni su la testa delle vittime, e per riceverne il sangue. Quadrate eran le Gabbie dei polli sacri. Gli Auguri usavano un bastone, *lituo*, simil al pastorale de' nostri Vescovi. Con un martello ovale si accoppavano le vittime, e si scannavano con coltelli contenuti in un fodero in forma di U, o con un'*ascia* o sia scure. I candelabri erano ornatissimi, e finivano in un vaso ad urna per contenervi l' olio o il sevo.

Le donne intervenivan ai sacrificii col portar canestri e altri arnesi, e aiutavano i preti, e perciò erano grasse; guazzavano nelle carni delle vittime. Ogni sacrificio era eseguito da un banchetto.

Le Vestali aveano una veste lunga colle maniche aperte al di sopra fin al gomito, e con una cintura a mezza vita. Su la veste lunga portavano una tunica cortissima. In testa aveano un velo fluttuante. La loro capellatura era separata ugualmente in due parti.

Le Deità principali avean i loro Sacerdoti distinti. I Salii consacrati a Giove portavano un berretto di pelle bianca conformato a fulmine con una specie di cimiero, un piastrone di metallo al petto, uno scudo in una mano, e nell' altra una picca o un coltello. I Lupercali nelle loro feste correvan nudi per le strade non avendo che una pelle di vittima fresca dalle reni in giù; e portavano in mano uno staffile di cuoio di capra per battere chi incontravano: le donne andavan ad offrirsi ai loro colpi credendoli efficaci a fecondarle. Per divenir Lupercale

bisognava soffrire molte incisioni nella fronte.

A ciascun Dio s'immolava la sua bestia diletta. A Cibele madre degli Dei una porca pregna, tori, caproni. A Giove tori e becchi. A Nettuno tori; a Plutone tori neri; a Proserpina vacche nere; a Ecate cani; a Cerere porci; ad Apollo tori giovani, capre e pecore; a Marte cavalli; a Minerva tori e agnelli; a Venere tutto fuor che porci; a Diana cervi e vacche; a Bacco becchi; a Ercole porci; ad Esculapio galli. Queste bestie si ornavan di fiori, e s'indoravano, e s'infettucciavano. S'immolavano anche uccelli.

Le principali feste dei Greci erano le seguenti.

Adonia. Le donne andavano per le strade piangendo e gemendo, ad imitazione di Venere per la morte del suo Adone ucciso da un cignale. Fra' pianti cantavano canzoni lugubri al suono di flauti. Dopo aver pianto un giorno intero passavano in una grande allegria per la resurrezione di Adone.

Amphidronia. Festa privata che si celebrava in casa 10 giorni dopo la nascita d'un fanciullo, il quale di notte si girava intorno al fuoco, e gli s'imponeva il nome. I parenti e gli amici facevano doni. Finiva la festa con un sacrifizio e con una cena.

Apaturia. Festa di 3 giorni per i padri di famiglia. Nel primo giorno un bel festino. Nel secondo sacrificii a Giove e a Minerva. Nel terzo i padri iscrivevano i loro figliuoli alle tribù: e divenuti cittadini si tagliavano i capelli, e cantavano e spiegavano versi dei migliori poeti.

Ascolia. Giuoco in onor di Bacco. Si gonfiava un otre di becco, e si ungeva di grasso. I ragazzi vi saltavano sopra con un sol piede; cadevano, e facevano ridere.

Caneforia. Le ragazze preparate a maritarsi offrivano a Diana ceste ripiene delle più belle opere delle loro mani, per pacificar la dea della verginità, e per non ostare ai loro parti.

Daphneforia. Durava 9 giorni in onore di Apollo. Un giovane portava un ramo di olivo, su cui era una palla di metallo rappresentante il sole, da cui pendeva un'altra rappresentante la luna, indi altre più piccole che rappresentavano i pianeti, e le stelle fisse. Questo ramo era ornato di nastri, di fiori, e di fasce che disegnavano i giorni dell'anno, e l'ultima fascia gialla esprimeva la luce del sole. Questo stendardo si portava

in processione, e vi concorrevano molte zitelle con rami di olivo.

Delia. Tutta la Grecia accorreva all'Isola di Delo a celebrar la festa istituitavi da Teseo in onor d'Apollo e di Venere quando approdò colà vincitore del Minotauro di Creta. La festa consisteva in danze a tre cori di uomini provetti, di donne, e di giovani, e si eseguivano in giri tortuosi ad imitazione del famoso Laberinto. E quelle danze si facevano intorno a quell'altare fabbricato tutto di corni di capra, e di corni di capra era tutto il tempio, e fin i fondamenti.

Dionisia. Baccanali in onore di Bacco. Il sacerdote avea nome di re e si sceglieva 14 donne, colle quali faceva i misteri sacerdotali, che niuno poteva vedere, nè sentire: ciò nondimeno egli era riputato probo, ed era eletto da probi. I gran baccanali si celebravano a primavera; i piccoli in campagna nell'inverno, e gli altri in autunno. Tirsi, cembali, flauti, timpani, crotali erano gli strumenti dei baccanti e delle baccanti, che di notte con faci correvano furiosamente per le strade. Chi si copriva di pelle di tigre, chi si cingeva il capo di nastri, e chi si circondava il corpo di serpenti. Altri su carri spiegavano sontuosità di vesti, e di vasi d'argento e d'oro: altri si mascheravano in satiri e in sileni sopra asini tirando becchi per i sacrifizii. Gridi e atti lascivi senza fine. La tumultuosa processione era seguita dalle provisioni per la cena. Le zitelle nobili portavano ceste con primizie di frutti, altre con i misteri. Giovinastri portavano su lunghe pertiche i *phalli*, cioè l'effigie degli strumenti della generazione. Tali feste per eccellenza si chiamavano *Orgie*, che significa qualunque solennità religiosa.

Eleusinia. Impenetrabili sono i misteri eleusini; ma pubblica era la festa che si faceva nel gran tempio di Eleusi in onore di Cerere per aver ritrovata la sua figlia Proserpina. Il *Jerofante* rappresentava il creatore di tutte le cose. Da Eleusi la processione andava in Atene fra canti e sacrificii: ciascuno portava l'imagine di qualche deità nella piazza d'Atene. Le donne andavano su carri ingiuriando chi vedevano.

Efesia. In Efeso i giovani d'ambi i sessi facevano processione con torce, con profumi, con cani, e con arnesi da caccia in onor di Diana. In questa festa si sceglievan gli sposi.

Gamelia cerimonia delle

spose prima dello sposalizio, consistente in un sacrifizio a Giunone, a Venere, e alle Grazie nella tribù.

Ecatesia. Ad ogni novilunio i ricchi mettevano avanti la porta di casa la statua di Ecate a tre teste, e davan da mangiare ai poveri, che dicevan di mangiare colla Dea.

Lampadoforie. Chi con una lampada accesa correva per l'accademia d'Atene senza smorzarla era premiato; ma gli assistenti menavano su la pancia, alle chiappe.

Panatenee. In onore di Pallade ogni paese dell'Attica dava bovi grassi per un gran pranzo. Le zitelle nobili davano stoffe, dove eran effigiate le vittorie di Pallade sopra i Giganti. I cittadini principali si vestivano di tali stoffe: i vecchi più belli portavan rami d'olivo: tutti i possessori e coltivatori d'olivi avean da offrir olive.

Tesmoforie. Misteri impenetrabili di donne a Cerere. Le più rispettabili portavan ad Eleusi libri sacri su la testa, e un velo copriva tutto agli occhi profani.

RITOCCARE. Che l'autore *ritocchi* la sua opera ancor fresca, per correggerla e per accordarla, è un dovere.

Non deve però ritoccar troppo, se non vuole far comparire un colorito stentato.

Ma metter mano nelle opere altrui insigni alterate dal tempo, è un deformarle, il che è peggio che distruggerle.

Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta. Per un momento farà buona comparsa, ma da lì a poco diverrà peggio di prima, perchè le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si ricorre perciò ad un altro medico, che promette più miracoli quanto più è ignorante: costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peggiora. Eccoci al ciarlatano, il quale spietatamente scoria, impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia, e addio quadro.

Questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti.

Il *ritoccare* più utile è quel del maestro su le opere de' suoi allievi, se accompagna quella comparazione dimostrativa con una istruzione chiara, corta, e appropriata alla capacità del giovane. Il *ritocco* allora è una lezione, che per gli occhi e per gli orecchi va efficacissima alla mente: è una dimostrazione della teoria.

RITRATTI. Chi è miglior pittore fa migliori *ritratti*. Perciò bellissimi i *ritratti* di Raffaello, di Tiziano, del Vandyck, e di

tutti gli artisti che sono stati gran pittori di storia.

La perfezione del *ritratto* ha da rappresentare semplicemente una persona secondo la più grande verità della natura, nello stato il più ordinario alla sua fisonomia, nelle sue attitudini le più familiari, coll'abbigliamento e col vestito suo solito. Salda questa definizione, eccone le conseguenze.

1. Ha d'aver carattere ed espressione. Ha d'avere le forme principali caratteristiche della testa umana, modificate dalle differenze individuali.

2. Ogni fisonomia vivente esprime, se non una passione, almeno un carattere. Quella che non esprime niente, non esprime nemmeno la presenza della vita. Per l'artista l'espressioni più difficili non sono le passioni violenti, che alterano sensibilmente la fisonomia, ma le passioni dolci, che si accostano alla calma. È tale allora lo stato di chi si fa ritrarre. Ma la lunghezza del lavoro, e l'inazione gli producono noia. La noia rilascia i muscoli, e invece di calma e di vita non si ha che languidezza quasi cadaverica.

3. Dunque l'artista sia spedito, e per esserlo con successo, si familiarizzi prima col suo originale, e s'imbeveri bene della sua fisonomia.

4. Non è in arbitrio dell'artista il situare a modo suo il ritraendo. Ciascuno ha le sue attitudini abituali. Chi si mette in una positura straniera, diviene straniero a sè stesso, si contraffà, non è più quello che è.

5. Il sorriso abbellisce i tratti, e dà vivezza. Dunque il Signore sorrida La bocca sorride, ma gli occhi dicono noia. Addio accordo.

6. Si adorni anche la Signoria sua; si metta di gala. La natura ornata è meno natura.

7. Si arrichisca anche di sontuosi accessorii; quanto più ricercati, tanto nuocerano all'originale.

8. Dunque il *ritratto storiato* all'eroica, in deità, in ninfe, in cappuccini, è un genere bastardo il più vizioso.

9. Il ritratto ha da essere una rappresentazione precisa dell'individuo; e ciò nondimeno ha d'aver dell'ideale come ogni altro rame dell'arte. Questo ideale consiste nel dare alla faccia le parti grandi caratteristiche, e in ometter le piccole che non hanno carattere. Le parti grandi sono la fronte, gli occhi, il naso, le guance, la bocca, il mento. Queste

forme grandi costituiscono il carattere personale, e queste deve l' artista esprimere con fermezza. Vi aggiungerà ancora, ma con sobrietà, qualche parte subalterna per dare più verità e moto secondo che l' età richiede. Non è la faccia, risulti anche dalla *forma*, non è la faccia che ci fa riconoscere una persona; è la sua apparenza, il suo effetto, la sua idea. È questo un paradosso? No: è la più esatta verità. L' idea saviamente presa, e artistamente espressa sarà d' una rassomiglianza più viva e più sensibile e più espressiva della rappresentazione che risulterebbe dalla forma stessa. Tutto è ideale, tutto è magico nell' arte. La menzogna entra fino nelle espressioni della verità. L' arte affascina gli occhi degli spettatori, e per offrir loro la rappresentazione di un oggetto, impiega il prestigio della imitazione.

10. Se il *ritratto* stesso è una menzogna, non può esser trattato meglio che da quegli artisti, i quali esercitati nel genere della storia sono avvezzi alle grandi menzogne dell' arte.

Che cosa sono dunque gli artisti *ritrattisti*? Artigiani meschini che sono riusciti artisti, e per vivere si danno a maneggiare il pennello così all' azzardo copiando freddamente teste viventi per farne teste morte, e talvolta non fanno della testa che un accessorio del quadro. Presso gli antichi non si trova altro *ritrattista* che una donna Lala di Cizico. Gli Apelli facevan *ritratti*, come ne hanno fatto i Raffaelli, i Tiziani e tanti classici pittori di storie, e tanti scultori insigni.

RIUNIONE. *Il bello di riunione* è il bello composto delle più belle parti che si trovano negli oggetti più scelti. La natura non riunisce mai tutte le sue bellezze in un individuo; l'artista deve cercarle in qua in là, e riunirle insieme. Così Zeusi per formare un'Elena compitamente bella, scelse le più belle giovani di Crotone: e così fecero gli altri artisti greci per fare opere perfette.

Dalla *riunione* di cose scelte risulta il bello non solo in ciascuna figura, ma in tutta la composizione. Così l' artista *riunisce* quel che in natura giammai si vede.

Il *bello di riunione* non è ancora il bello ideale. Per arrivar al bello ideale conviene aggiungere alle parti belle scelte della natura un carattere grandioso. Per aggrandire le belle forme naturali, convien sopprimere le picciole parti. E se si

vuole giunger al soprumano, bisogna sopprimere i vasi sanguigni, e conservar solo le parti grandi necessarie al moto e all' espressione. Questo è al di sopra della natura, ma non contro natura. L' artista imiterà la natura sempre che l' abbellisce: se la contraddice, la imbruttirà.

RIVENDITORI. *Caveat emptor*, all'erta compratore. Chiunque rivende fa professione d' ingannare chi compra, e chiunque professa un' arte, ne studia tutte le finezze. Sono innumerabili le frodi che i *rivenditori* usano nello spacciare le produzioni delle belle arti del disegno. Tutto è bene. Ben se lo meritano gli Amatori-Dilettanti ignoranti presuntuosi, che comprano nomi, e sono come que' tanti e tanti che onorano indegni, e inettamente si lasciano trasportar dalla fama, e stupidamente adorano titoli e fasti. Sparirebbero gl' impostori dove gli amatori fossero intelligenti.

ROBERTO DE LUSARCHE architettò nel 1220 la cattedrale d' Amiens, continuata da Tomaso di Cormour, e compita da suo figlio Rinaldo nel 1269. Poche opere gotiche possono star a fronte di questa per la grandezza, e per il lavoro eccellente. Ha il mal comune di tutti gli edifici di quel genere: eccesso di altezza. La gran navata è alta 132 piedi, lunga 213, e larga 49.

* RODIACO. Peristilio nelle case antiche de' Greci, addetto alla abitazione degli uomini, più grande di quello del gineceo, circondato da quattro lati da portici, più elevati però dalla parte esposta al meriggio. Sembra che in questo solo caso quel peristilio portasse il nome di *Rodiaco*.

RODULF (*Corrado*) architetto e scultore tedesco sbalzò in Ispagna nel fine del secolo scorso, e in Valenza eresse nella ricca Cattedrale la facciata a tre ordini, il primo di 6 colonne corintie, il secondo di quattro anche corintie, e il terzo parimente corintio. E viva. L' interno gotico è guastato dagli abbellimenti moderni. Malanno generale alle opere gotiche.

* ROMANTICO, dice il *Millin*, è tutto quello che conviene, o sembra appartenere al romanzo, mentre *romanzesco* è quello che al romanzo propriamente appartiene. Che che sia di questa definizione, un quadro, il cui argomento sia tratto da un romanzo, può essere romanzesco senza aver nulla del romantico nella maniera. Il *romantico*, secondo i Francesi almeno (giacchè gli Italiani per quasi quattro

secoli dopo il risorgimento dell'arte non conobbero queste corbellerie, non cooobbero che il bello e il brutto, e nel bello i diversi generi, come il campestre, il pastorale, le caricature, cc.), trovasi in certe piacevoli bizzarrie degli abbigliamenti, in certi ornamenti fantastici, in certe singolarità ingegnose nella scelta della situazione e nella disposizione della scena. *Leonardo da Vinci*, pieno di idee singolari e di bizzarrie stranissime, non avrebbe inteso una parola di tutto quel discorso. Il *Teniers*, il *Callot* sarebbero stati pittori *romantici* senza saperlo, e non se ne sarebbero punto curati, se lo avessero saputo. Il *Millin* accusa in particolare, il *Rembrandt*, *Salvator Rosa*, *il Feti*, di avere portato lo stile romantico nella storia, o sia nei quadri di storia; ma degni li dice di perdono, perchè piacquero le loro opere; e merita scusa, dic' egli, tutto quello che piace. Avviene dunque nelle belle arti come nella letteratura, e specialmente nella poesia, che trovaronsi anche ne' secoli addietro letterati ed artisti fantastici e capricciosi; che questi, o per bizzarria, o per effetto di ingegno, o di immaginazione lussureggiante, alcune singolarità, alcune stravaganze affettarono di inserire nell'opere loro; che applaudite furono le loro piacevolezze allorchè erano belle, nè mai alcuno si avvisò di formarne un genere a parte, o di attribuire a quello un nome; che solo in tempi recentissimi, e per effetto di una scabbia venuta d' oltremonti, si immaginò di formare un genere in letteratura, ed in arte, anti-classico, licenzioso, fantastico, insulso il più delle volte e noioso, ed a questo si impose il bel nome di *romantico*. I Francesi stessi accolsero con difficoltà questo nome, adottato solo da alcuni popoli settentrionali; con maggiore difficoltà dovrebbero ammetterlo gli Italiani. Sembra potersi a questo preteso genere applicare ciò che dice il *Borghini*, che *una nuova poesia dopo l' inondazione de' barbari, dalla quale rimase soffocata e ricoperta ogni maniera di belle e leggiadre lettere, nacque in queste parti*, cioè in Italia, *sotto nome di romanzi*.

* ROMBO. Parallelogrammo equilatero, e non equiangolo, ma con due angoli ottusi e due acuti; in architettura si esprime talvolta questa figura col nome di *mandorla*. La *romboide* è

un parallelogrammo che non è nè equiangolo, nè equilatero. *Baldinucci*.

ROMPERE i colori e mescolarli, onde non abbiano più il tono che aveano nella tavolozza.

È necessario *rompere* i colori naturali che si comprano e che si mettono su la tavolozza, perchè sono per lo più ben differenti da' colori locali della natura che l'artista ha da imitare. Molto più differiscono i colori locali secondo il piano in cui è l'oggetto, e secondo molte altre circostanze.

Se in un ritratto d'un personaggio vestito di nero si dà per fondo una portiera rossa, questa deve esser di colori *rotti*, 1. perchè la distanza diminuisce la forza del suo color proprio; 2. perchè il pavimento, i mobili, la figura vi spargono tinte straniere, e ne cambiano il suo colore; 3. perchè la portiera fa pieghe in differenti piani, e dà superficie diverse di lume e di ombra. Per tutte queste ragioni il colore locale della portiera deve essere *rotto*, come anche quello delle sue differenti masse, onde niuna delle sue parti conserva il suo colore reale.

* ROSE. ROSONI. Ornamenti di architettura, fatti a foggia di rose, coi quali si adornano più sovente le soffitte ed i gocciolatoi delle cornici tra i medaglioni. L'architetto *Antonini* ha pubblicato una bella serie di *rosoni* antichi. — La *rosa* è anche un ornamento di scultura, che si colloca in mezzo a ciascuna facciata del capitello corintio. — Il vocabolario della Crusca applica in generale il nome di *rosoni* agli ornamenti di architettura fatti a foggia di fiori. Il *Borghini* parla di rosoni intagliati da *Michelagnolo* nella sagrestia di s. Lorenzo.

ROSELLINI (*Bernardo*) architetto fiorentino fu molto impiegato da papa Nicolao V. a ristaurare in Roma molti edifici. La grand'opera dovea esser al Vaticano. Quivi il Rosellini spiegò superbi disegni: un nuovo tempio di s. Pietro il più magnifico nel mondo; tre stradoni dritti vi avevano da condurre, e tutti tre con portici, con logge, con botteghe per artefici distinti in classi. Finalmente un palazzo da abitarvi il Papa con tutta la sua Corte, con tutto il suo Sacro Collegio, con tutti i Cortigiani del Sacro Collegio, con tutta la Dateria, la Cancelleria, e con tutti i Sovrani dell'Orbe Cattolico, che co' loro numerosi seguiti potessero venire tutti in una volta a Roma a baciar i piedi al

Santissimo Padre. Ville giardini, fontane, teatri, musei, e altre delizie erano in abbondanza. Morì il Papa Nicolao, e i disegni del Rosellini svanirono come sogni.

ROSSI (*Gio. Antonio* de) architetto romano, n. nel 1616, m. nel 1695. Sono di suo disegno il palazzo di Rinuccini al Corso, e il palazzone Altieri. Il suo stile è grandioso e sodo. Ebbe l'abilità di adattarsi ai siti, e di ricavar bene i lumi. Fu altiero, e disinteressato.

* ROTONDA. Edificio di forma circolare al di dentro ed al di fuori, coperto d'ordinario da una cupola.

* ROVESCIO. Membro degli ornamenti d'architettura, per lo più di cornice, fatto a foggia di bastone, da una sola parte rotondo, e di sotto incavato e come arrovesciato. — Dicesi anche rovescio della medaglia quella parte che sta dietro alla effigie del personaggio rappresentato.

* RUDENTE, o RUDENTATA. Voce poco usata in Italia, sebbene tratta dall'antico linguaggio romano, la quale si applica alla colonna scanalata, le cui scanalature nella parte bassa sono piene di ornamenti a foggia di bastone.

RUIZ (*Ferdinando*) acquistò gran fama per l'aumento di quella torre di Siviglia, chiamata la *Giralda*. Questa fabbrica singolare si crede costruita nel secolo XI secondo il disegno di quel celebre Geber, cui si attribuisce l'invenzione dell'Algebra, e il disegno di due altre torri consimili, una a Marocco, e l'altra a Rabata. Questa torre era alta 250 piedi, e larga 50, co' muri grossi 8 piedi, di pietra squadrata fin al suolo, indi di mattoni, liscia fin a 87 piedi d'altezza, e poi molti lavori. Nel suo centro è un'altra torre grossa piedi 23. Nell'intervallo è la scala a volta sì agiata da andarvi due a cavallo, e ben illuminata da finestre, ciascuna delle quali ha tre colonne. Tutta la torre ne ha 140 di vari marmi. Finiva in cima con quattro globi di bronzo dorato posti l'uno su l'altro. Questi globi caddero, e perciò il Capitolo di Siviglia ordinò a Ruiz d'inalzarla 100 altri piedi. Questo inalzamento si va ristringendo, e finisce in un cupolino, su cui è una statua di bronzo, detta la *Giralda*, banderuola.

* RULLO. Pezzo di legno tondo sul quale si fanno muovere o rotolare le travi per maggiore facilità. — Parte del torchio da tirare le stampe. Le prime stampe e le prove de' nielli

si tiravano semplicemente col *rullo*.

RUMALDO architettò sotto il re Luigi il *Pio* la cattedrale di Reims servendosi de' materiali delle mura della Città. Questa chiesa è stata decantata per magnifica, e tutta la sua magnificenza è stata nell'oro. E che ha da far l'oro colla bellezza architettonica?

RUSTICO è un apparecchio di pietre ruvide e grezze, che si dicono *bugne*, o *bozze*, le quali in alcuni edifici convengono. Ma non converranno mai intorno alle colonne, e a colonne ioniche, come hanno praticato spesso i moderni.

SAC

SACCHETTI (*Gio. Batista*) torinese, discepolo e successore dell'Ivara nella riedificazione del palazzo di Madrid. Non vi fu eseguito il disegno dell'Ivara, perchè sì spropositato, che vi volevan più di due mila colonne, e altrettante statue. Ma quello del Sacchetti è riuscito pieno d'inconvenienti. La facciata ha sette ordini di finestre. Addio grandiosità. La decorazione formica de' soliti abusi.

Sono bensì magnifici gli annessi alla gran piazza, cioè le scuderie e l'armeria, architettate da Gaspare de Vega sotto Filippo II.

* SACOMA. Profilo esatto di qualunque membro o modanatura della architettura. Si piglia anche talvolta per la stessa modanatura.

* SACRARIO. Cappella domestica e famigliare degli antichi romani. Differiva dal *larario*, perchè questo era privativamente dedicato agli Dei lari. Nei tempii dicevasi sacrario il luogo nel quale si chiudevano le cose sacre.

* SACRISTIA. Luogo nel quale si conservano gli arredi delle chiese. In alcuni luoghi si veggono sale grandiose destinate a quest'uso, ed arricchite con ornamenti di pittura e di scultura; in altri la sacristia costituisce un edifizio separato. Così è della *sacristia* vaticana, la quale in mezzo a molti difetti di disposizione presenta l'idea di un edifizio assai vistoso, ed in alcuna parte magnifico.

* SAETTA e SAETTUZZA. Sorta di ferro per uso

de' legnaiuoli e degli scultori. I primi fanno con quello il minor membro alle cornici; delle *saettuzze* degli scultori parla il *Cellini*.

* SALA. Stanza la più spaziosa di un palazzo, o di una casa. D'ordinario si colloca nel corpo di mezzo, o in capo ad una galleria. Inutile è il ricercare, se questo nome derivasse dal saltare che si faceva in quei luoghi massime in occasione di nozze. *Vitruvio* accenna tre maniere di sale, le corintie, le egizie e le cizicene. Le prime, cioè le corintie, erano ornate con un solo ordine di colonne, le quali posavano o sul pavimento o sopra piedestalli, e sostenevano la volta; le egizie erano più spaziose, più comode e più magnifiche, essendo ornate con un ordine di colonne isolate, le quali sostenevano un muro tutto all' intorno con mezze colonne corrispondenti a quelle del primo ordine; le cizicene facevansi per ordinario davanti ai prati, ai giardini, o ad altri luoghi di verdura, e si tenevano molto ventilate e chiare, forse con numerose aperture; non si conosce però in qual modo fossero ornate. — I Francesi, ansiosi sempre di moltiplicare le voci ed i significati, hanno *sale di assemblea*, *sale comuni*, *sale delle guardie* ne' palazzi, reali *sale d' udienza*, *sale di bagni*, *sale da mangiare*, o da desinare, *sale da spettacolo*, *sale degli antichi*, o musei, *sale di lettura*, *sale di giuoco*, *sale di ballo*, *sale d' armi*, e fino *sale d' acqua*. Alcune di queste denominazioni si sono introdotte insensibilmente anche in Italia.

* SALONE. In Italia dicesi d' ordinario una sala grandissima che occupa due piani nella sua altezza; sovente è circondata all' altezza del primo piano da una loggia, e non riceve il lume se non dalla parte superiore. In un salone sfoggiare possono convenevolmente con tutto il lusso delle opere loro la pittura e la scultura.

SALVI (*Niccola*) n. nel 1699, m. nel 1751. La sua principal opera è la Fontana di Trevi in Roma sua patria. Fra le tante fontane romane si ha questa per la più sontuosa. Ha non so che di vago, e tale era il carattere di Salvi, uomo dabbene, ma immerso nei pregiudizi moderni, come si osserva in altre sue opere, nella chiesetta Bolognetti fuori di Porta Pia, e in quella di Gradi a Viterbo.

* SALUTATORIO. Nella descrizione di un magnifico

palazzo d'Italia (probabilmente di Spoleti), del secolo nono, trovasi dopo il *proaulio*, che era a un di presso quella che noi diciamo ora *anticamera*, il *salutatorio*, o la camera dove i forestieri si accoglievano, e si trattenevano avanti di passare al *triclinio*, o alla camera dove si imbandivano le mense. Era dunque una specie di sala, che ora direbbesi di *ricevimento*.

SANCHEZ (*Filippo*) m. nel 1696 costruì a Guadalaxara nella chiesa di s. Filippo il celebre *Panteon* sepolcrale per la famiglia dell' Infantado. Essa cappella è elittica; vi si discende per 55 scalini, contiene 26 urne fra 8 pilastri, e una cappelletta con 4 colonne di diaspro. Si dice che vi sieno stati spesi due milioni. E più milioni di distanza è tra questo e il Panteon di Agrippa.

SANFELICE (*Ferdinando*) n. nel 1675, nobile napoletano studioso dell' architettura, ma di pessimo gusto, e capriccioso specialmente nelle scale. In Napoli sono diversi edifici di suo disegno, tre palazzi di sua famiglia, quello di Monteleone, e di Serra; le chiese della Nunziatella, di Reginaceli, la libreria di s. Gio. a Carbonara.

SANGALLO (*Giuliano* di) fiorentino; n. nel 1443, m. nel 1517, architetto e ingegnere. A Firenze le sue fabbriche sono il monistero di s. Maddalena de' Pazzi, il palazzo a Poggio, a Caiano, e l' altro a poggio Imperiale, il Convento di s. Agostino. Anche in Roma fece il palazzo di s. Pietro in Vincoli, e la facciata a tre ordini alla chiesa dell' Anima. Il suo stile architettonico fu secco. Grande fu il suo disinteresse. Egli non accettò i ricchi donativi di argento e di danaro, fattigli dal re di Napoli per non so quali disegni, scusandosi di non poterli ricevere per esser al servizio di Lorenzo de' Medici il *Magnifico*. Prese bensì alcuni pezzi di antichità, e li donò al suo *Magnifico*.

Suo fratello Antonio Sangallo ridusse a fortezza la Mole di Adriano, che oggi in Roma si chiama Castel s. Angelo. Piantò la rocca a Civitacastellana, fece a Montepulciano un bel tempio per la Madonna, e altre chiese altrove. Ma dall' architettura passò vecchio all' agricoltura.

Questi due fratelli furono portati per l' antichità, e ne fecero raccolta.

Un altro Antonio Sangallo, m. nel 1546 figlio d'una sorella de' predetti riuscì un valente architetto. Le sue

opere in Roma sono, la chiesa della Madonna di Loreto quadrata al di fuori, ottagona al di dentro, coperta da doppia cupola. Il bel palazzino Palma alla posta di Venezia, la chiesa di Monserrato, il palazzo Farnese e il palazzo Sacchetti. Al Lago di Bolsena due bei tempietti. Il pregio di questo architetto era la solidità, e perciò fu impiegato a rifondare molte fabbriche. È opera sua quel gran modello di legno della chiesa di s. Pietro che si conserva nel Vaticano; ma fu rigettato da Michelangelo. È anche di suo disegno il famoso pozzo d'Orvieto con due scale a chiocciola, per una delle quali discendono fin le bestie, e per l'altra salgono.

SANMICHELI (*Michele*) Veronese, n. nel 1484, m. nel 1559, ingegnere e architetto classico. Il duomo di Montefiascone, la chiesa di san Domenico in Orvieto, e alcuni palazzetti in quelle città furon le sue prime opere, e molto ben intese. Egli fu l'inventore di quella architettura militare, promossa dal Vauban, e su questo nuovo metodo costruì in Verona cinque bastioni, fece altre fortificazioni altrove, e specialmente a Zara, a Corfù, a Sebenico, per tutte le isole venete, ora turche, e per altre città di terra ferma. Il mirabile di queste fabbriche è la solidità: e questa spicca soprattutto nella fortezza di *Lio* alla bocca del porto di Venezia, sito tanto paludoso. Nell'architettura civile il Sanmicheli si fece grand'onore ne' palazzi Cornaro, e Grimani in Venezia, e in quello di Soranzo a Castelfranco. Verona poi oltre le sue belle porte vanta la cappella Guareschi in s. Bernardino, la facciata di s. Maria in Organo, il tempio della Madonna di Campagna, il lazzaretto, i palazzi Canossa, Bevilacqua, Pellegrini, Verzi. Egli intese assai bene l'architettura in tutte le sue parti, e la eseguì con unità, con armonia, con convenienza. Fu troppo amante de' piedestalli. Quanto egli fu eccellente artista, altrettanto fu galantuomo davvero, e perciò stimato da tutti.

SANSOVINO (*Iacopo Tatti* detto) n. nel 1749, m. nel 1570, scultore e architetto fiorentino. La sua principal opera in Roma è la chiesa di s. Gio. de' Fiorentini, che non fondò bene dalla parte del fiume, e fu rifondata dal Sangallo. In Venezia egli si fece onore nel bell'edificio della Zecca, tutto a bugne di pietra d'Istria, e nella Libreria d'ordine dorico e ionico. Ma la volta appena fatta precipitò, per

essersi fidato troppo alle catene. Il palazzo di Cornaro a s. Maurizio, la loggia a lato al campanil di s. Marco, le chiese di s. Spirito, di s. Salvatore, di s. Fantino, di s. Martino, degl' Incurabili, di s. Geminiano, il palazzo di Delfino, le *Fabbriche nuove* a Rialto ec. sono sue opere rimarchevoli. Il suo stile è grazioso, mancante talvolta di solidità. Fece grand' uso di ordini, e di ornati. Inventò un buon modo d' impalcar i solai col metter le tavole non a traverso ma lungo i travi; così le commissure sono su i travi, si ha più solidità, nè cade giù polvere. Egli fu fecondo d' invenzioni, allegro e di bella presenza.

* SARCOFAGO. Sepolcro di pietra, fatto per consumare le carni.

SAVIEZZA è nelle arti come nella condotta degli uomini l' osservanza delle leggi prescritte dalla ragione. Un disegno *savio* è un disegno, in cui l' artista ha avuta la *saviezza* di non allontanarsi dalla ragione e dalla natura. La composizione è *savia*, se è diretta dalla ragione. *Savia* è l' attitudine d' un uomo veramente ragionevole e tranquillo, che non si lascia balzare da passioni impetuose. Chi non rispetta la ragione è pazzo, e pazzi sono gli artisti che trattano d' insulsa e fredda la *saviezza*. Non si può slontanarsi dalla *saviezza* che quando si hanno da rappresentare confusioni, effervescenze e follie.

* SBATTIMENTO dicesi dai pittori quell' ombra, o quella oscurità che producono i corpi opachi sopra il piano sul quale sono posati, o sopra qualsivoglia altro corpo.

SBIECO è l' obliquità dei muri delle fabbriche ne' siti obbligati. Sono disgustevoli. Dunque l' Architetto abbia l' abilità di sfuggirli, o di farli sparire, o di convertirli in vantaggio. La grand' arte è il trar profitto dai difetti e dalle irregolarità. Perciò i giovani non lavorino sempre su disegni regolari: si propongano irregolarità, e riducaule in loro favore.

* SCAGLIUOLA. Composizione che si fa colla selenite, o col gesso speculare trasparente, calcinato e ridotto in polvere, mescolato alcuna volta con polvere di marmo, o altre sostanze calcaree, ed alcun poco di vino o aceto. Su questa pasta, non ancora bene indurata, si fanno incavi per ricevere fiori, frutti, disegni d' architettura ed anche figure. I voti che ne risultano, vengono riempiuti della pas-

medesima, ma di diversi colori; ed allorchè tutto il lavoro è secco ed indurato, si pulisce come il marmo. Credesi questo genere di lavori inventato a Carpi. Un monaco toscano trovò poi l' arte di dipignere qualunque subbietto sulla scagliola. *Lamberto Gori* produsse opere bellissime in questo genere. — Il vocabolario della Crusca applica il nome di *scagliuola* anche al gesso medesimo, o allo specchio d' asino, col quale si fa il gesso de' doratori, e col quale si fa la composizione o mestura della *scagliuola*, malamente detta in quell' opera *sorta di pietra tenera simile al talco*.

SCALA 1. dev' essere situata a vista e a portata di chi entra. 2. La sua miglior forma è la quadrangolare. 3. Deve esser proporzionata all' edificio. Gli scalini non saranno minori di 6 piedi, nè maggiori di 15. Ad ogni 15 in 20 scalini vanno de' riposi, o ripiani. L' altezza dello scalino non sarà più di 6 pollici, nè minor di 4: nel primo caso la larghezza sarà 12, nel secondo 16. 4. Sia ben illuminata, e perciò il lume venga da fronte o dall' alto. 5. La sua decorazione comporta colonne ne' ripiani, ma non nelle rampe. 6. La sua costruzione richiede volte eleganti.

SCAMOZZI (*Vincenzo*) Vicentino n. nel 1552 m. nel 1616 diede gran disegni di fabbriche. Le principali sono, in Venezia le Procuratie di s. Marco, il palazzo Cornaro sul Canal grande, il casino di Pisani a Lunico, il casino di Molino presso a Padova, i palazzi di Trento e di Trissino in Vicenza; in Genova il palazzo Ravaschieri, a Salisburg la Cattedrale. Del suo trattato. *Idea dell' Architettura Universale* non è leggibile che il sesto libro, che tratta degli *Ordini*, meritamente tradotto dal Daviler, e accresciuto da Ruy. Egli diede anche una delineazione della Villa Laurenziana di Plinio il Giovane. Compose anche altri trattati che si sono perduti. Il suo gusto in architettura fu buono. Fosse stato buono anche il suo cuore: pieno d' orgoglio disprezzò i migliori artisti, e specialmente il Palladio. Non col disprezzo, nè colla maldicenza, ma colla stima e col far meglio si diviene valentuomo.

Il suo erede Bertotti Scamozzi ha vendicata la gloria del Palladio colla magnifica edizione delle opere del Palladio e col fabbricare anch'egli sul buon gusto palladiano.

SCANALATURE delle colonne, o *strie*, provengono da strisce cagionate dalla

pioggia; ma la maggior bellezza delle colonne è che sieno lisce.

* SCARABEO. Gli antichi, e massime gli Egizi e gli Etruschi, davano spesso alle pietre fine, o dure, o selciose, che volevano intagliare, la forma di scarabeo, e sulla parte piatta intagliavano o incidevano ogni sorta di figure. Molti scarabei trovansi in corniola, alcuni in diaspro, in basalte, in agata, in onice, in calamita. Su di alcuni si trovano i lavori d'intaglio più squisiti. La celebre gemma *Stoschiana*, rappresentante alcuni degli eroi che collegaronsi contro Tebe, è pure uno *scarabeo*.

* SCENA. Da principio non fu che una capanna, un viale, o un portico campestre. Quel nome, applicato in appresso al teatro, indicò il muro che ne formava il fondo, e quindi tutto lo spazio sul quale comparivano gli attori. Ebbero quindi gli antichi scene tragiche grandiose di templi, di reggie, di piazze pubbliche, di città, di campi, o alloggiamenti militari, e comiche di case private, e satiriche di monti, e boscaglie. Ora il nome di *scene* indica più particolarmente le così dette *decorazioni* del teatro variabili, e quindi veggonsi e si nominano i cambiamenti di *scena*. — La *Scenografia* è l'arte di dipignere quelle scene, o quelle così dette *decorazioni*; sebbene da alcuni si estenda quel nome anche all'arte di rappresentare un edifizio, una città, un paese in prospettiva. La *scenografia teatrale* ha fatto in Lombardia, e massime in Milano, grandissimi progressi.

SCHIZZO delineamento rapido d'un pensiero sopra un oggetto, per indi giudicare se merita d'esser eseguito.

Giova agli artisti il paragonare i differenti schizzi che hanno fatto i più insigni maestri per servire di preparazione alle loro opere. Se il primo *schizzo* ha più fuoco e più brio, avrà anche i difetti della rapida immaginazione; il secondo sarà più moderato, e gli altri di mano in mano più savi. Se si esaminano gli studi particolari fatti da un gran maestro su la natura per ciascun oggetto, per ciascun membro, per il nudo, per i panneggiamenti, si vedrà il cammino del suo ingegno, e questo può chiamarsi l'essenza dell'arte. Così gli scarabocchi d'un uomo celebre posson esser più utili de' trattati eloquenti per condurre al perfetto. Si paragonino finalmente tutti questi schizzi coll'opera finita, che bella lezione!

Si scuopre talvolta che il difetto d' un' opera non è difetto dell' artista, ma dell' ignoranza e dell' orgoglio altrui. Nel disegno dell' Attila di Raffaello, che era nel gabinetto del re de' Francesi, si vede s. Leone in lontananza, e Attila coll' apparizione degli apostoli è il primario oggetto dell' espressione interessante. All' incontro nel Vaticano Attila appena si trova, e Leon X in pontificale con tutto il suo numeroso corteggio fa indebitamente la principal parte della composizione. Non Raffaello dunque, ma gli adulatori servi han guastato la convenienza, il costume, e le bellezze dell' arte.

Ma per quanto utili sieno gli *schizzi*, gli artisti, specialmente giovani, debbono usarne con sobrietà, per non avvezzarsi alla scorrezione e al fantastico. Deve l' artista cautelarsi contro la seduzione delle numerose idee vaghe e poco ragionate de' suoi *schizzi*. Grande esame rigoroso gli convien fare delle sue idee libertine quando ha da stabilire la sua composizione. Il tribunal della ragione deciderà del merito de' suoi *schizzi*.

SCIENZA. È impossibile che un ignorante divenga un buon artista. L' arte ha bisogno di *scienza*, ma non di tutte le scienze, nè di molta scienza.

I pittori e gli scultori hanno bisogno di un poco di anatomia, e d' una tintura di geometria per apprender bene la prospettiva. La filosofia morale, la storia, la favola voglion esser il continuo nudrimento del loro intelletto. Questa lettura non toglie niente all' esercizio della loro professione: giova anzi, li ricrea, li diverte specialmente nelle ore di riposo, e nella sera. Onde la gran libreria di tali artisti monterà appena ad una ventina di libri.

L' architetto non ha bisogno nè di anatomia, nè di tante favole, ma necessità più di matematiche pure e miste, e di fisica.

Niun artista però si metta in capo d' esser dotto. L' artista non ha da esser dottore, nè cattedratico, e moltissimo meno pedante. Pochi libri, ma buoni, relativi all' arte. Gran tesoro ne' portafogli. E frequenza con valentuomini nelle scienze, ma che, invece di pedanteria, abbiano pratica del mondo, e buon gusto, cioè discernimento.

SCIOGRAFIA pittura di ombre, o sia di chiaroscuro. Apollodoro fu il primo tra' pittori greci a rompere i colori, cioè a mescolarli

insieme, per far chiariscuri, e per questa importante invenzione meritò il soprannome di *Sciografo*.

SCUDERIE debbon situarsi in modo che le principali finestre e porte sieno a settentrione, e che il lume non batta mai in faccia ai cavalli. Debbono esser fresche, nette, luminose, ventilate, perciò di buoni muri a volta, spaziose, e con opportune aperture. Il selciato non va continuato fin alle mangiatoie, dove batte il cavallo; deve esser di breccia per conservargli i piedi. Vi deve esser pendio per lo scolo delle orine in chiavichette. La scuderia per i cavalli infermi vuol esser a parte. Una scuderia semplice può esser larga 16 piedi. Nelle doppie con passaggio nel mezzo si posson erger delle colonne o de' piedritti per sostenere la volta. Le scuderie debbon esser d' intorno e di sopra proviste d' ogni comodità per arnesi, per sellerie, per palafrenieri, con pozzi, con fontane ne' cortili adiacenti, con fenili, con magazzini ec.

SCULTURA. L' arte di scolpire come quella di dipingere è nata in ogni popolo. I più selvaggi hanno le loro sculture; come hanno pitture, grossolane ed agresti, ma le hanno. Nelle campagne i fanciulli rinnovano ogni giorno l'invenzione di queste due arti colle stesse operazioni senza che gli uni abbiano imparato dagli altri. L' uomo è portato all' imitazione. Riferir dunque ad un certo paese e ad un uomo l' origine dell' arte, è ignorare la natura dell' uomo, e dell' arte.

SCULTURA DEGLI EGIZI.

Gli Egizi, che vantano antichità di migliaia di secoli, vanteranno anche antichissime sculture. Ma non giunsero mai al bello. Eglino sempre brutti, donde avean da prendere bei modelli? I Calmucchi non avranno mai buoni artisti per gli occhi delle altre nazioni. Agli Egiziani per legge e per consuetudine era proibito di cambiar lo stile de' loro antenati: avean da esser imitatori servili e senza emulazione. Finalmente era loro anche vietato lo studio dell'anatomia: coloro che sparavano i cadaveri per esser poi imbalsamati, aveano da sottrarsi subito dal furore del popolo; interdire lo studio dell' anatomia è abbatter l' arte ne' suoi fondamenti.

Perciò tutte le statue egizie furon sempre in una posizione rigida e dura colle braccia pendenti perpendicolarmente, e colle gambe

tese e unite senza ombra di possibilità come i morti su la bara.

Nella scultura egizia si possono distinguere due stili differenti; l'antico, e l'altro sotto i Greci che dopo Alessandro Magno dominarono in Egitto.

Nello stile antico il contorno è di linee rette e di poco rilievo, la positura è rigida e costretta. Nelle figure sedute le gambe son parallele e i piedi uniti. In quelle in piedi un piè è più avanti dell'altro, le braccia son aderenti alle coste, e si oppongono al movimento: Nelle donne il braccio sinistro è piegato sotto il sèno. Le ossa e i muscoli sono leggermente indicati, gli occhi spianati e tratti obliquamente, gli orecchi più in su del naturale, i piedi troppo larghi e piatti. Questi caratteri costanti della scultura egizia non derivano dal gusto degli artisti, ma dalla fisonomia della nazione. I panneggiamenti poi sono sì fini che appena si distinguono; e sono disposti senza grazia, e senza intelligenza di pieghe.

Il secondo stile ha qualche cosa di più espresso sì nelle forme che ne' drappi, come si osserva in due statue di basalte in Campidoglio, e in un'altra di villa Albani.

Molte altre sculture egizie che mostrano più flessibilità e moto, sono di mano di Greci che lavorarono sul gusto egizio, com'è l'Antinoo, e come anche adesso qualche artista è obbligato per capriccio di qualche ricco.

Gli scultori egizi quanto riusciron male nelle figure degli uomini, altrettanto fecero bene le bestie, sfingi, lioni, uccelli, come si osserva negli obelischi. Lavorare con precisione nel basalto e nel granito esige pazienza grande, specialmente se si ha da condurre a pulimento, com' eglino praticarono.

Si vuole che gli Egizi usassero di segare in due parti una statua, per essere più speditamente lavorata da due artisti. Fissate le regole di proporzione in quelle figure di estrema semplicità, cessa ogni maraviglia. Questo segamento però sarà stato per i colossi: tante altre loro statue sono tutte d'un pezzo.

Inserivano talvolta occhi di materia differente e più preziosa, come hanno fatto qualche volta i Greci, e ancora fanno gl'Indiani. Si attesta che il famoso diamante della Imperatrice di Moscovia, il più bello e il più grosso de'diamanti, fosse un occhio della statua di Scheringam nel tempio di Brama.

Gli Egizi fondevano anche in bronzo, e in questo mestiere non la cedevano a niuno. Si hanno anche delle loro sculture in legno, e in terra cotta coperta di smalto verde.

È inutile parlare di sculture fenicie e persiane: non ne abbiamo, e forse que' popoli non n' ebbero mai delle buone. Eglino sempre inviluppati in lunghe vesti non videro mai il nudo, e senza la cognizione del nudo non si possono avere buone sculture. Anche noi altri andiamo vestiti e malamente vestiti, ma abbiamo nude le sculture greche, senza le quali non ci saremmo mai accorti che la bellezza è nel nudo.

SCULTURA DEGLI ETRUSCHI.

Il primo gusto degli Etruschi fu quel gusto che si chiama *gotico*. Faccia ovale troppo allungata, mento ristretto e puntato, occhi piatti e tirati obliquamente in su, così anche gli angoli della bocca, braccia pendenti su le coste, gambe parallele. Questo fu il principio della scultura etrusca: e così comincia l'arte da per tutto.

Il gusto degli Etruschi si spiegò poi in espressione esagerata di articolazioni fortemente indicate, di muscoli gonfiati, di ossa troppo apparenti: la maniera fu tutta dura, forzata, terribile. Apollo, Marte, Ercole, Vulcano, Venere, Ninfe furon tutte disegnate d' uno stesso carattere.

Questo carattere dipendeva dal costume del popolo. L' Etruria era dura e fiera: il suo culto superstizioso, malinconico, orrendo. I preti etruschi marciavano alla testa delle truppe, armati di torce e di serpenti; e da costoro i Romani presero i giuochi sanguinari de' gladiatori e delle fiere. La dolcezza de'costumi ispira l'idea della bellezza. L' asprezza etrusca non potè sentire il bello; non potè sentire che fierezza e rigidezza. E aspro, e rigido, e risentito, e ammanierato fu anche il divino Michelangelo, benchè non etrusco, ma toscano.

Se poi gli Etruschi imitarono i Greci (il che non si sa), in tal caso non si tratta più di gusto etrusco, ma di gusto greco.

SCULTURA DE' GRECI.

Le prime sculture de'Greci non furon che di pietre rotonde, e poi goffamente sbozzate in forma di teste sostenute da cubi o da colonne. Questi erano i loro *Hermi*, che non significavano sempre Mercuri. *Hermà* non vuol dire che pietra grossa.

Queste prime teste erano così informi che non facevano distinguere se appartenevan a uomini o a donne. Si pensò poi d'indicar il sesso nel mezzo della pietra che si supponeva rappresentare il corpo della statua. Ad un'altra epoca si pervenne con un'incisione a indicare la separazione delle cosce e delle gambe. Di questo progresso si dà l'onore a Dedalo, e *Dedale* furon poi denominate le sculture lavorate con tutto il magistero dell'arte.

Separate le gambe, i Greci cominciarono a lavorare statue, non già di contorni ondeggianti e morbidi come fa la natura, ma imperfettamente squadrati, dritte, rigide, senza azione, colle gambe parallele e strette, e cogli occhi piatti e allungati, alla maniera egizia, ch'è la maniera etrusca, ch'è la la maniera gotica, ch'è la maniera di tutti gli artisti principianti.

Quanto più l'arte è difficile, più si cerca materia facile al lavoro. Come i pittori in principio non usarono che un sol colore, così i primi scultori non lavorarono che in argilla facile a impastarsi e a modellarsi. Indi adoperarono legno. Capi d'opera saranno comparsi allora que' lavori. A tempo di Pausania si veneravano ancora Dei di legname ne' luoghi più celebri della Grecia. Di legno era l'Apollo donato da' Cretesi a Delfo.

La statue di argilla eran colorite di rosso, specialmente quello di Giove, perchè originariamente si tingevano di sangue delle vittime.

Ne' secoli posteriori il lusso coprì d'oro le statue degli Dei, affinchè gli Dei non fossero mangiati da' vermi. L'amor delle ricchezze deprava le cose più belle. I Greci sapevano già lavorare in marmo e in bronzo, e possedevano l'arte a maraviglia. Ma il lusso intarsiò oro e avorio; materie rare, come il raro fosse sempre bello. Quelle statue d'oro e di avorio non erano che intersiature sopra argilla. Per il Giove Olimpico alto 54 piedi vi avrebbero voluto 300 elefanti per farlo tutto d'avorio, e allora l'avorio era ben più caro che adesso. Ma se si rimprovera la prodigalità in quella sorta di opere, si posson tacciar di lesina altre, dove si mettevano teste, mani, e piedi di marmo in istatue di legno. Tale fu anche la Minerva di Platea, opera di un Fidia.

Peggio fecero i Greci a vestir le statue, come i nostri frati vestono le Madonne.

Nè mostraron buon gusto allorchè, invece del marmo bianco bello, impiegarono nelle sculture marmo venato e macchiato di più tinte. Dipinger poi le vesti delle statue, o fare statue di marmo di colore, e lasciarne l'estremità di marmo bianco, fu un altro stravolgimento di gusto. Il gusto ha sofferto da per tutto disgusti pestiferi dalla ricchezza e dall'amore per la varietà.

Questi sono i difetti dei nostri maestri: giova conoscerli; ma giova più esaminar i loro pregi, soggetti della nostra riconoscenza.

I Greci amarono tanto la *bellezza*, che le città si disputarono l'onore di aver le ceneri di Laide, la quale non fu che una schiava siciliana, ma ebbe la bella sorte d'esser bellissima. Le donne di Sparta tenevano nelle loro camere da letto le più belle statue di Eroi e di Dei per far figli belli.

In un popolo innamorato della bellezza, gli artisti non poterono avere altro oggetto che la bellezza: e le loro produzioni ne sono divenute il modello per tutte le nazioni future.

Gli statuari inoltre non ebbero mai tante occasioni come in Grecia da sviluppare i loro talenti, e di raccorne la ricompensa. Ad ogni uomo di distinzione si erigevano statue; era anche permesso che ognuno se ne potesse erigere a sè stesso e a suoi figli. La gran quantità di opere suppone gran numero di artisti, e in conseguenza emulazione e progresso grande.

Il progresso doveva esser felice dacchè s'inalzavano tante statue per gli Atleti vincitori; i quali dovendosi mostrar nudi o quasi nudi ne' giuochi pubblici dovcano essere di bella corporatura. E spesso le città per vittorie riportate gareggiavano in elevare statue ai loro numi tutelari.

In tante opere dell'arte molte avean da esser mediocri, moltissime ancora cattive; ma senza un gran numero di artisti cattivi, e mediocri, non se ne possono avere degli eccellenti, nè de' capi d'opera. I talenti egregi sono da per tutto rari. Se un'arte è coltivata da pochi, un ingegno sublime corre rischio di restarne escluso.

Alcuni han creduto che le arti non possano fiorire che dove fiorisce la libertà. Questa opinione è distrutta da' fatti. La più bella florescenza delle arti in Grecia fu quando la Grecia non ebbe più libertà sotto Pericle e sotto Alessandro, così in Roma sotto Augusto, in Italia sotto i Medici, in

Francia nel dispotismo di Luigi XIV. Per il progresso delle arti vuol essere amore del bello, opulenza, incoraggimento con ricompense proporzionate al merito, e in conseguenza promotori intelligenti.

I Greci trattarono la bellezza del corpo umano nel modo seguente.

Il profilo, in cui è il bello nel grado più eminente, descrive una linea quasi retta, o segnata da leggiere e dolci inflessioni: linea che si allontana meno ch'è possibile dalla unità. Ne' giovani, specialmente del sesso bello, la fronte e il naso forman una linea che si scosta ben poco dalla perpendicolare. Le forme dritte costituiscono il grandioso, il delicato, e un contorno flessibile e scorrevole. Queste forme sono più comuni nei climi temperati che ne' rigidi: rara è perciò la bellezza nei paesi aspri.

Se la bellezza è l'opposto della bruttezza, brutto sarà il profilo che si allontana dalla linea retta, e più brutto quanto più se ne allontana. Più ch'è forte l'inserzione del naso, più si avanza e si abbassa col descriver linee che fra di loro si contrariano, e più si scosta dalla forma bella. Così la fronte perde più bellezza quanto più devia dalla linea retta. I Greci dunque trovarono la vera linea del profilo bello. Dunque chi lascia lo stile greco precipita in bruttezza.

I Greci usarono fronte bassa, perchè la madre natura non usa che fronti basse nelle belle teste giovanili. I frontoni sfrontati sono per la vecchiaia, da cui la natura ritira il bello, e vi si degrada. La moda moderna, vale a dire il rovescio del gusto, ha sfrontata la bella gioventù, stempiandola a strappi di capelli, imbruttendola, invecchiandola. Affinchè la forma del viso sia d'accordo con sè stessa, e descriva un'ovale, i capelli debbon coronar la fronte in tondo e far il giro delle tempie; altrimenti che faccia è quella terminata in giù ovalmente, e poi in su in seni? Sconcordanza. Perciò i Greci hanno sempre tenuta bassa e tondeggiata la fronte, particolarmente nella gioventù, e nel bello ideale, nè mai hanno sguarnite le tempie per farne angoli, seni, e punte: deformità moderne.

In una bellezza grande gli occhi belli debbono esser grandi, ma non prominenti in fuori. Il loro incassamento deve esser grande e prominente, affinchè vi giuochi meglio l'ombra e il lume. I Greci diedero di

questi occhi grandi ai loro Numi; Pallade che ha occhi grandi, conserva la sua aria verginale, e il pudore colle sue palpebre abbassate. Ma Venere ha occhi piccoli: ha occhietti ogni bellezza voluttuosa, e la palpebra inferiore tirata un tantino in su dà una larghezza piena di grazia.

Lo statuario non cura la finezza de' peli ne' sopraccigli, ma n' esprime l'effetto col risalto più o meno forte dell'osso che li sostiene.

Il labbro inferiore più pieno del superiore dà una inflessione che influisce al tondeggiamento del mento. I Greci non fecero mai mostrar i denti, neppure nelle bocche ridenti de' Satiri. Le labbra sono sempre chiuse nelle lor figure umane; agli Dei le aprirono un poco. Non mai fossette nè al mento, nè alle guance: picciolezze che interrompono la grandiosità dello stile. Ebbero bensì attenzione a lavorare gli orecchi, tanto trascurati da' moderni.

Nel bel tempo di Grecia i capelli non eran più trattati corti e come pettinati con un pettine largo, ma in buccoli fluttuanti. Nelle donne poi erano annodati dietro la testa, e tutta la capellatura andava a onde, e ne risultava varietà d'ombre e di lumi, e un bell'effetto di chiaroscuro.

Il totale della testa è costantemente ovale. Una croce tirata in quest'ovale indica il piano delle parti della faccia. Il ramo perpendicolare della croce marca il mezzo della fronte, del naso, della bocca, del mento: il ramo orizzontale passa per gli occhi, e forma una linea parallela alla bocca.

Allontanarsi da questa regola è allontanarsi dalla bellezza. Se la faccia è troppo lunga o troppo corta, non sembra più racchiusa in un ovale. Se gli occhi son posti obliquamente e rilevati all' angolo esterno, all' Egizia, alla Tartara, distruggono l'armonia dell'unità, poichè si allontanano dalla linea orizzontale; e vi formano due sezioni con linee traversali. Se la bocca è a traverso, forma una linea discordante con quella degli occhi: discordanza è deformità.

Il naso in profilo ha da seguire la direzione della fronte, e farvi una stessa linea. Se si allontana da questa linea, e va per un'altra prolungata, la taglia traversalmente, o per curve a gobbe e a seni: se la punta alzata o abbassata non è nel piano della sua radice, le linee si moltiplicano, e

distruggono l'accordo della bellezza.

Lo stesso è della bocca. Una bocca gonfia come quella degli Africani è una tumidezza viziosa. E una bocca infossata si oppone al tondeggiamento. La natura sa variare dalla linea retta alla circolare senza descriver perfettamente nè l'una, nè l'altra.

Tali furono le regole dei Greci su la bellezza della faccia; bellezza regolare, nobile e rispettabile. I moderni hanno cercato più il gentile che il nobile, più il voluttuoso che il rispettabile. Quindi si sono scostati dalla regolarità, e il gusto è divenuto irregolare. L'irregolarità del gusto suppone irregolarità di costumi. I giovani specialmente si lasciano trasportare nel voluttuoso, e la corruzione del gusto divien contagiosa. Il Bernini ha estinto il bello ne' sensi grossolani; colle sue forme triviali egli ha creduto nobilitare la natura più abbietta. E come si può soffrire in un tempio quella sua s. Teresa con quell'Angelo in un'espressione scandalosa anche in un postribolo? Per esprimer l'estasi dell'amor divino, egli ha scelta l'estasi dell'azione più lubrica nell'istante ch'è consumata: l'espressione contraddice l'azione, e la contraddice sporcamente. Tutto all'opposto si condusse Michelangelo, il quale col suo orgoglio distrusse anche la bellezza. Colla sua smania anatomica avrebbe scorticata anche Venere per esagerarne i muscoli. Il forte e il terribile erano il suo bello: egli avrebbe trasformate le Grazie in contadine robuste. Le sue forme, le sue espressioni, i suoi moti sono sue immaginazioni contro la bella natura.

I Greci portarono il bello in tutte le parti del corpo. La mano giovanile è tondarella, e quelle fossettine nelle articolazioni delle dita danno l'ombra la più dolce. Il fusellamento delle dita è gradevole. Ma i Greci non indicarono le articolazioni, nè incurvarono innanzi l'ultima falange come usano i moderni. Poco indicavano e con dolcezza l'incasso e l'articolazione del ginocchio, come si osserva negli Apolli.

Il petto de' loro uomini ha la sua bella elevazione. Ma il seno delle loro donne, specialmente delle vergini e delle Dee è d'un'elevazione ben moderata. Già si sa che le donne greche usavano delle precauzioni affinchè il loro seno non si gonfiasse troppo. Le mammelle verginali poi non mostrano mai il capezzolo risaltato, inconveniente alle donne che non hanno allattato,

I moderni hanno trascurata questa convenienza, e il Bernini per mammelle alle donne ha dato fiaschi.

I Greci studiarono il bello ne' più belli individui, e ne scelsero le parti più belle, che accordassero perfettamente fra loro per risultarne un tutto bello. Studiarono la bellezza fin negli eunuchi, bellezza equivoca fra i due sessi; il suo carattere è la delicatezza effeminata de' membri, il tondeggiamento della statura, e l'ampiezza delle anche. I preti di Cibele erano tali: quindi forse *celibato*. Non molto dissimili sono i loro Ermafroditi, ne' quali tutto è muliebre coll' aggiunta del sesso virile, come mostrano i due della galleria di Firenze, que' di villa Borghese e di villa Albani.

La proporzione è la base della bellezza; ma con tutta la proporzione un' opera può esser non bella, se l' artista non ha il sentimento della bellezza. Senza proporzione non si può dar bello, ma il bello non è nella sola proporzione.

I Greci subordinarono la proporzione naturale a quel bello ideale ch' è la sorgente del bello il più sublime: l' ingrandirono per renderlo più bello; gli diedero una altezza soprannaturale. Il petto dalla fossetta del collo fino a quella del cuore non ha naturalmente che una faccia, eglino spesso gli diedero un pollice di più, ed accrescendo così il restante, giunsero alla sovrumana sveltezza.

La bellezza divien più bella per l' espressione del contento e dell' amore, siccome è diminuita dalla collera, dal dolore, e tanto più quanto tali passioni sono violenti: la calma lascia i tratti nello stato di natura.

Stabilita la bellezza per il primo oggetto dell' arte de' Greci, l' espressione dovea esserle subordinata. Ma non però sacrificavano questa a quella; le facevano andar d' accordo; e perciò evitarono i moti violenti delle passioni perturbanti, che avrebbero alterata troppo la bellezza: colla bellezza seppero accordare la verità.

Gli antichi conobbero il gran principio di far molto col poco. Quindi poche figure, e in azioni moderate; senza affettazione di gruppi e di contrasti. Col meno possibile fecero opere grandiose.

Nell' antichità greca si debbono distinguere quattro stili differenti. 1. Lo stile antico, 2. il grandioso istituito da Fidia, 3. il grazioso introdotto da Prassitele, da Apelle e da Lisippo, 4. lo stile d' imitazione praticato dagl' imitatori de' gran maestri.

1. Dell' antico stile i monumenti più autentici sono le medaglie colle iscrizioni scritte da destra a sinistra. Le opere di quel tempo hanno molto dell' Egizio, come si vede nella Pallade di villa Albani. L' espressione e l' attitudine v' erano sforzate. Il lavoro ricercato nei dettagli. Lo stesso è accaduto nel risorgimento delle arti, quando non si conobbe la bellezza, e gli Olandesi sono tuttavia in questo traviamento.

Lo stile antico può suddividersi in differenti stili. Si può distinguere il periodo della sua infanzia, e quello del suo ingrandimento. Quest' ultimo rattrista per la sua austerità, può stupefare, ma non piacere; energico, duro, ma senza grazie, forte d' espressione e senza bellezza.

Ma lo stile non basta per far conoscer l' età delle produzioni. Spesso ne' tempi posteriori si sono fatte delle opere ad imitazione dell'antiche, o per renderle più rispettabili, o per orgoglio degli amatori, o per motivi religiosi.

2. Lo stile *grandioso* consiste in una combinazione del bello col grande lungi dalla secchezza e dalla durezza, ma con espressione delle parti principali sì ben marcata da imporre. Si resero celebri in questa riforma dell' arte Fidia, Policlete, Scopa, Mirone ec. Una altra Pallade in villa Albani, il gruppo della Niobe sono di questo stile grandioso, in cui regna la semplicità nell' aria delle teste, ne' contorni, ne' panneggiamenti: le forme sono sì semplici che non vi si ravvisa alcuno sforzo dell' arte; sembrano create da un pensiero istantaneo. Non manca loro che un po' di morbidezza e di grazia per avere una bellezza compita. Questa felice unione forma

3. Lo stile *bello* ha per carattere la grazia. Banditi gli angoli salienti, vi furono sostituiti i contorni più puri. Lisippo aprì questa nuova strada imitando meglio de' suoi predecessori le dolcezze della natura, la purità, la morbidezza, il gradevole. Egli evitò le forme troppo quadrate e imponenti del secondo stile; conobbe che lo scopo dell' arte non è d' imporre ma di piacere, e per piacere debbono le figure essere di contorni dolci e morbidi, e non fieri e urtanti. Egli però rispettò la bellezza del secondo stile come fondamento dell' arte, perchè era piantata su la bella natura. Onde egli non fece che aggiungervi grazia, e togliere alla grandezza quello che avea di esagerato.

La grazia vuol andare unita colla più alta bellezza, e comunicarle il dono di piacere. La si manifesta in tutti i moti, in tutte le attitudini, fin nella immobilità, e nell' andamento dei capelli, e nel getto delle vesti. La grazia nasce dalla bella natura, e perciò richiede stile grandioso, corretto, preciso. I pittori furono i primi a coltivar questa grazia; Parrasio ne fu il padre, e la comunicò senza riserva ad Apelle. Gli statuarii la presero da' pittori, e Prassitele la spiegò in tutte le sue opere.

La grazia non sa combinarsi co' moti violenti e impetuosi. Il dolore in Laocoonte è intenso, ma è concentrato, nè si espande in agitazione. Così la gioia non dà in iscoppi, ma si ristringe in un' amabile dolcezza, come si vede nel viso d'una Leucotoe in Campidoglio.

La grazia, piuttosto che unirsi colla violenza, va ad accordarsi con forme non compitamente belle, e ripara ai difetti della bellezza. Questa grazia non eroica si trova in alcune teste di Fauni e di Baccanti, donde forse provengono le graziose teste di Correggio.

I Greci conobbero tutte le sorti di grazie. Il Cupido dormente di villa Albani, il fanciullo che scherza con un Cigno nel Campidoglio, un altro ragazzo sopra una tigre con due amorini, un de' quali con una maschera vuole fargli paura, provano la riuscita de' Greci nell' esprimer la grazia nella natura fanciullesca.

4 La grande riputazione de' Prassiteli, e degli Apelli nocque ai loro successori. Disperando costoro di sorpassare, neppur d' uguagliare que' gran maestri, si ristrinsero ad imitarli. Gl' imitatori, già si sa, restano al di sotto degli originali. Ben presto succedono imitatori d' imitatori. Finalmente non s'imitano più gli esemplari de' gran maestri: si va dietro alla maniera di qualche artista subalterno ch' è in voga per la degradazione del gusto, e per i capricci della moda. Tali sono le rivoluzioni dell' arte presso gli antichi e i moderni.

Quando gli artisti greci cessarono di cercare più il bello, vollero distinguersi colla finitezza de' dettagli; e per evitare la durezza dello stile grande, si diedero alla maniera del molle e del tondo.

Altri vollero evitare questo difetto, imitarono lo stile grande, cioè l' esagerazione delle forme, e invece di avanzar l' arte, la portarono più indietro fin alla maniera egizia. Maniera speditiva, e

forse quella che Petronio e Plinio chiamano *via compendiaria*, un compendio dell' arte, un abbozzo.

Finalmente l' arte si perdè quando il gusto delle grandi opere fu inghiottito dal delirio de' grotteschi. Benchè fulminati da Vitruvio furono rimessi in luce dagli scolari di Raffaello, e più indegnamente si sono promossi dagli insensati modernissimi.

Perduto il gusto, perduto l' amore per l' arte, una statua non fu più che una statua. La sazietà non cura più il bello, porta alla indifferenza. Onde si tolse spesso la testa ad una statua per metterlene un' altra. E sarà forse accaduto di porre ad una statua di Lisippo una testa di qualche ridicolo per adulare qualche altro ridicolo.

La moltitudine delle statue non produsse più statue, ma busti e ritratti. I generi subalterni si degradano, quando i generi superiori non sono più coltivati; nè verun artista può riuscire ne' generi inferiori, se non coltiva il genere grande.

E quale grandiosità ne' secoli tenebrosi? Quanto più nel bel tempo gli artisti disprezzarono le piccioleze della natura, altrettanto furono rilevate ne' bassi tempi. Nell' arco di Settimio Severo furono espresse le vene fino nelle *vittorie*. Triplice errore, minuzie fuor di vista in un' opera grande; minuzie grossolane in donne delicate, e inconvenienti in deità, alle quali gli antichi non diedero mai apparenza di sangue. Tanto era degradata l' arte.

Ma per quanto lo fosse, conservò tuttavia non so che di buono proveniente dall' eccellente dell' eccellente antichità. I peggiori artisti del tempo più oscuro non caddero mai nell' affettazione, nell' esagerazione, e nella contorsione de' moderni. Sostennero il buono a forza di copiare lo stile buono. Anche nel secolo terzo si fecero delle opere buone, copie di opere anteriori: differiscono solo ai capelli.

Riguardo alla pratica gli statuarii greci lavorarono in argilla, e in gesso. In avorio e in argento non fecero che piccole opere. Le grandi furono in marmo, lasciato talvolta di scalpello senza ulterior pulimento; tale è il Laocoonte, e sta a maraviglia; par che il marmo conservi il suo epiderme.

Alle statue di porfido facevano la testa e le stremità di marmo bianco. A quelle di alabastro poi le facevano di bronzo.

Le statue di bronzo eran fuse di più pezzi saldati insieme con lamine e con

chiodi. Incrostar poi d'argento in alcune parti le statue di bronzo, o dorarle interamente, non pare di buon gusto. Molto meno è lodevole indorare le statue di marmo, inverniciarle, e farle colorire da un pittore. Peggio ancora porre nel cavo degli occhi pietre lucide.

Se in Roma si fecero delle buone sculture, non furono in gran parte che opere di artisti greci. È ben verisimile che anche de' Romani fossero statuarii, ma su lo stile greco. Al più al più il Romano vi avrà posto un po' del suo carattere, cioè della durezza, come si osserva ne' gladiatori, e nei busti di Cesare, e di Augusto. Di tante belle statue che ci sono rimaste dell'antichità, niuna è delle rinomate nella storia antica, e niuna è de' più celebri artisti. Dunque la bellezza di quelle sarà stata molto superiore alla bellezza di queste. In queste, per quanto sieno belle, si osserva qualche difetto. Quindi il Mengs le sospettò copie. Non è inverisimile; neppure è inverisimile che sieno imitazioni.

I Siciliani ebbero qualche cosa del buon gusto greco, e lo conservarono per lungo tempo senza pervenir mai all'eccellenza. Furono meno corretti, più rigidi, più caricati, nè seppero dare al marmo eleganza e morbidezza.

SCULTORI GRECI.

I Greci, sebben recenti rispetto agli Egizi e agli Asiatici, superarono ogni nazione nel gusto delle arti, e sono tuttavia, e debbono esser sempre i maestri universali.

Dedalo 13 in 14 secoli prima dell'era volgare, nipote di Eretteo re di Atene, fu il primo scultore che staccò i membri delle figure, e aprì loro gli occhi. In Atene si conservò per molto tempo una specie di trono lavorato da questo artista, a Corinto un Ercole nudo di legno, un altro consimile a Tebe, la statua di Trofonio a Lebadia, la Briomartide a Olinto in Creta, una Minerva a Gnosso, dove anche era un coro di danza per Arianna in marmo. Queste ed altre sue opere non saranno state certo capi d'opere; ma furono in quel tempo sì mirabili, che *Dedale* furon chiamate tutte le opere fatte con arte; onde si è incerto se Dedalo abbia dato o ricevuto il nome dall'arte. Egli passò per un grand'ingegno, e si distinse anche nell'architettura e nella meccanica. Ma costui ammazzò un suo nipote, si rifugiò in Creta,

dove per altri delitti fu carcerato, scappò dalla prigione, si salvò in Sicilia, e suscitò una guerra fra' Siciliani. Dunque questo grand' artista fu un gran briccone.

2. Similis contemporaneo di Dedalo. Si conservò per molti secoli in Samo una sua statua di Giunone.

Si fa menzione di alcune statue di que' tempi, ma se ne ignorano gli autori. Ben curiosa dovette esser in Corinto quella di Giove con tre occhi in testa per esprimer il suo triregno in cielo, in terra e in mare.

3. Epèo si fa scultore del famoso cavallo di Troia, che non fu che una macchina da espugnar mura, come l'ariete, ma quella fu a testa di cavallo. In Corinto vi fu un suo Mercurio.

Delle statue fatte intorno al tempo della guerra di Troia non si hanno che favole.

4. Reco di Samo si ha per il più antico scultore greco, e visse 6 secoli prima dell' E. V. Egli fu il primo a modellare in argilla, e a fondere in bronzo. Si ebbe per sua la statua della notte in Efeso. Egli fu anche architetto, e edificò in Samo uno de' più vasti tempii della Grecia.

5. Teodoro e Tebecle figli di Reco per imparar meglio l'arte andarono in Egitto, e fecero poi per Samo una statua di Apollo, facendone uno una metà in Samo, e l'altro la sua metà in Efeso. Pratica egizia per le statue egizie. Prova che le sculture greche fin allora erano sul gusto di Egitto. Che Teodoro poi si avesse fatto in bronzo il suo ritratto al vivo con una lima in una mano, e nell' altra con una quadriga sì piccola da esser tutta coperta da un' ala di mosca, è uno di que' racconti di Plinio, che può convenire a qualche altro Teodoro molto posteriore. Al suddetto si attribuisce anche la costruzione del Laberinto di Samo, e l'incisione di quella famosa Corniola che Policrate tiranno di Samo gettò in mare, e la ritrovò in un pesce. Si fa anche di suo lavoro la gran patera d'argento donata da Creso al tempio di Delfi.

6. Dibultade da Sicione lavorò in Corinto de' ritratti in terra cotta. L'origine è curiosa. Sua figlia innamorata di un giovane che stava per intraprendere un lungo viaggio, delineò sul muro l'ombra del suo amante per sollevarsi dal tormento dell' assenza. Il padre ammirandone la rassomiglianza, vi applicò l'argilla, e poi la fece cuocere. Questo pezzo dicesi che si conservasse nel ninfeo di Corinto fin che

quella cospicua città fu distrutta da Mummio.

7. Euchiri di Corinto fu modellatore, come anche Eugrammo. Entrambi vennero in Italia con Damareto padre di Tarquinio Prisco, e insegnarono agli Etruschi a modellare. Si vuole che Euchiri facesse delle statue in bronzo rappresentanti atleti, e cacciatori.

8. Mala di Chio, e Micciade suo figlio non sono noti che di nome. Di suo nipote Antermo vi furono statue a Delo e a Lesbo.

9. Dedalo di Sicione ebbe per figli Dipeno e Scilli; scultori tutti e tre, nè se ne sa altro.

10. Dipano e Scilli di Creta fratelli stabilirono una scuola in Sicione, e vi fecero le statue di Apollo, di Diana, di Ercole, e di Minerva. Per altre città lavorarono altre statue di marmo pario. In Argo fecero la famiglia di Castore e Polluce in ebano intersiato d'avorio. Questo miscuglio disgustoso era del gusto dei Greci.

11. Tecteo e Angelione della scuola di Sicione fecero le statue di Apollo e di Diana per il famoso tempio di Delo.

12. Learco da Regio della scuola di Sicione fece un Giove di bronzo, i cui pezzi erano riuniti con chiodi.

13. Doriclide e Medone lacedemoni della scuola di Sicione si distinsero, il primo per la statua di Temi, il secondo per una Minerva armata.

14. Donta lacedemone scolpì statue per il tesoro di Olimpia.

15. Teocle lacedemone fece cinque Esperidi. Per il tesoro d'Olimpia lavorò in legno di cedro Atlante sostenendo il cielo, Ercole ritornando dall'Esperidi, e il Dragone che inviluppa l'albero.

16. Bupalo e Ateni di Chio figli di Antermo, statuari, pittori, architetti. Si racconta che, per una satira fatta dal poeta Ipponace contro di loro che gli aveano fatto un ritratto orrendo, si andassero ad impiccare. Invece d'impiccarsi eglino lavorarono molte statue, una Diana a Susi, una Fortuna a Smirne e le Grazie in oro. In Roma furono trasportate alcune statue di questi artisti, e collocate nel tempio di Apollo edificato da Augusto. Indizio del pregio di tali sculture. In Chio si ammirava una loro Diana, che compariva malinconica a chi entrava nel tempio, e allegra a chi ne usciva. Sarà favola. Ma se ne può anche dare una spiegazione per gli accidenti de'lumi, o per esser fatta diversamente in

una parte che nell' altra.

17. Perillo fece per il tiranno Falari quel terribil toro di bronzo, in cui quel mostro faceva rinchiudere e concuocere chiunque non gli andava a genio. Vi fu concottò finalmente Falari, e Perillo. Si vuole che il lavoro della bestia fosse eccellente. I Cartaginesi espugnato Agrigento se lo portarono in Cartagine. Ma distrutta Cartagine Scipione lo restituì ad Agrigento.

18. Baticle è famoso per i bassirilievi del trono d'Amilcare nella Laconia. Vi è censurata la moltitudine delle figure. La statua principale alta 30 cubiti non era di Baticle, ma molto più antica, essendo nella maniera egizia.

19. Callimaco è celebre per l'invenzione del capitello corintio: invenzione dovuta al caso come tante altre. Egli trovò un canestro sopra una tomba, sul quale s'erano elevate delle foglie di acanto; lo scherzo di quel fogliame su quel canestro gli parve elegante, e lo fece servir di modello alle colonne ch'egli eresse in Corintio. Egli ebbe il soprannome d'*ingegnoso* o di *guasta-mestiere*. In Atene avanti la statua di Minerva creduta discesa dal cielo egli fece una lampada d'oro che ardeva in perpetuo, non bisognando rimettervi oglio che una volta l'anno, lo stoppino era di amianto, e al di sopra s'inalzava una palma di metallo fin alla volta per riceverne il fumo. In Platea v'era una sua Giunone seduta. Le sue Lacedemoni danzanti aveano un eccesso di finitezza che ne distruggeva la grazia.

20. Lafae di Pliunto fece un Ercole di legno troppo erculeo.

21. Callone d'Egina lavorò per Amicle una statua di Proserpina sopra un treppiè di bronzo.

22. Canaco lavorò in marmo e in bronzo, ma d'un gusto secco e duro.

23. Menecmo di Naupacto e Soida fecero in oro e in avorio una statua di Diana collocata nella cittadella di Patrasso. Il gusto per le ricchezze contrario al buon gusto fece continuare questo insulso miscuglio anche nel più bel tempo di Grecia.

24. Calami fece una statua di Venere posta a canto alla lionessa eretta in onore della cortigiana Leena. Un'altra sua statua fu da Pindaro consacrata nel tempio di Ammone.

25. Damea di Crotone fece la statua di Milone Crotoniate, atleta di tanta forza che portò egli stesso la

sua statua in Alti dove fu collocata.

26. Ificrate lavorò la statua della lionessa in memoria della cortigiana Leena, la quale benchè donna non volle mai nemmeno nella tortura svelare il segreto confidatole da Armodio e da Aristogitone, cospiratori contro il tiranno Ipparco. Gli Ateniesi vollero perpetuarne la memoria con una bestia la più fiera e la più generosa. E l' artista la fece senza lingua per rilevare il di lei merito.

27. Agelade d' Argo fece per Taranto de' cavalli di bronzo, e delle donne prigioniere. Fece anche il carro di Clebstene che avea riportata vittoria

28. Mirone d' Eleutri fu eccellente nelle teste eseguite con dolcezza. Molte furono le sue opere; nella cittadella d'Atene un giovane Licio con un aspersorio in mano per asperger d' acqua lustrale gli assistenti, un Perseo colla testa di Medusa; in Egina una statua d'Ecate in legno. Nella Galleria semicircolare di Elide nel mezzo Giove, che riceve le preghiere di Aurora e di Teti, e opposti gli uni agli altri Greci e stranieri nemici, Achille a Mennone, Ulisse ad Eleno, Menelao a Paride, Diomede ad Enea, Aiace a Deifobo. La più ammirabil opera di Mirone è Bacco a Tespie, e Ericico in Atene. È famosa la sua Vacca. La sua statua d' Apollo fu tolta da Marcantonio agli Efesi, e restituita da Augusto: dovette esser molto stimata. Stimatissima fu anche la sua vecchia ubriaca in bronzo fatta per Smirne.

29. Policlete di Sicione allievo di Agelade lavorò con molta delicatezza. Gli si attribuiscono le sculture seguenti. Il Diadumede di una morbidezza giovanile, pagato cento talenti. Un fanciullo rappresentante il vigore. Il canone, o sia la regola per istudiare il disegno. Un uomo ch' esce dal bagno, e un altro che invita a giuocare agli *astragali*, ossetti. Due fanciulli nudi che giuocano agli ossetti; questi furono nel palazzo di Tito. Un Mercurio in Lisimachia, e un Ercole in Roma. Un Artemone, e un guerriero che prende le armi per correre al combattimento. A questo scultore si dà il vanto d'aver inventato statue da reggersi su d' una gamba; ma gli si dà la taccia d' averle fatte quadrate, e quasi tutte rassomiglianti.

30. Onata d' Egina fece per Dinomede un carro, ma i cavalli e i giovani furono di Calami. Fu bensì di

Onata la statua di Dinomede, e un Mercurio con un caprone sotto il braccio, vestito d'una tonica e d'una clamide, con un elmo in testa. Ma in Pergamo il suo Apollo di bronzo eccitò l'ammirazione per la grandezza e per l'arte. Egli rifece per Figalia nell'Arcadia la statua *nera*, la quale essendo di legno si bruciò, ma quella gente vedendo Cerere sdegnata contro il paese, volle che si rifacesse. La statua rappresentava una donna seduta su d'una pietra colla testa di cavallo, con una tonica nera, in una mano un serpente e nell'altra una colomba, e il contorno era di serpi e d'altre bestie.

31. Egia Ateniese fu lodato per la sua Minerva, e per il suo Pirro. Egli fece anche Castore e Polluce, e de' giovani a cavallo.

32. Callitele lavorò col suo maestro Onata al suddetto Mercurio.

33. Simon d'Egina fece un cavallo tirato da un uomo per la briglia, un cane, e un arciere in bronzo.

34. Dionisio d'Argo fece un consimil gruppo, ma il cavallo fu più stimato. Fece inoltre un Giove, un Ercole, un Orfeo. In Roma nel Portico di Ottavio spiccò la sua Giunone.

35. Glauco d'Argo lavorò Amfitrite, Nettuno, e Vesta.

36. Nicodamo di Menale scolpì una Pallade, Ercole che ammazza il Lione, due pancratiasti, e un pugile.

37. Socrate di Tebe non è noto che per una sola opera in marmo fatta con Aristodemo; e fu la madre degli Dei consacrata da Pindaro.

38. Elade d'Argo fece una statua d'Ercole. Poco illustre in se stesso, fu illustrato dal suo discepolo.

39. Fidia Ateniese fiorì in tempo di Pericle quattro secoli prima dell'E. V. Fu quello il tempo della maggior sontuosità d'Atene, e il più favorevole per le belle arti. Fidia vi spiegò un carattere grandioso e fiero. Tutta l'antichità ha celebrato il suo Giove Olimpico ideato da quei versi di Omero che rappresentano il Re degli Dei scuoter l'Olimpo al muover i suoi neri sopraccigli. Il Dio sedeva in trono d'oro, d'avorio, e di ebano, incoronato d'olivo; alla destra teneva una vittoria d'avorio e d'oro con nastro in testa e con corona, e alla sinistra uno scettro brillante d'ogni metallo con un'aquila in cima. Il manto era tutto d'oro effigiato a gigli e a bestie; anche i calzari erano d'oro. L'avorio dominava in questo monumento. Il Giove era sì grande che

colla testa toccava la volta del tempio ch'era elevatissimo, onde se a S. Maestà veniva voglia di alzarsi, avea da trapassare la volta: grandezza dell'onnipotenza di Giove! Gli ornamenti di pittura e di scultura v'eran profusi. In quel tempo non si era ancora scoperto che il grande s'ingrandisce colla sobrietà e colla semplicità degli ornati. La statua di Minerva nel Partenone d'Atene era anche una delle grandi opere di Fidia: anch'ella d'oro e d'avorio; il cimiero era formato d'una sfinge e di due grifoni. La statua era dritta, e il panneggiamento discendeva fin a' piedi. Sul petto era la testa di Medusa in avorio, e una vittoria alta 4 cubiti. Quindi si può dedurre l'altezza colossale del tutto. In una mano la Dea teneva una lancia con un dragone a canto. Il suo scudo era ai suoi piedi; nella parte convessa era scolpito il combattimento delle Amazzoni, e nel concavo la battaglia fra gli Dei e i Giganti; anche la calzatura era scolpita di Lapiti combattenti contro i Centauri. Fin su la base era un bassorilievo di 20 divinità per la nascita di Pandora. Gli antichi han lodata questa prodigalità biasimevole. Un' altra Minerva di Fidia eretta dagli Ateniesi come un trofeo della battaglia di Maratona, era sì grande che i naviganti fin da Sunnio ne scoprivano il cimiero e la punta della lancia. Su lo scudo cisellò il combattimento de' Centauri co' Lapiti. Nel tempio di Vulcano fece una Venere di marmo pario. Dello stesso marmo fu anche la sua statua di Nemesi a Maratona. La corona di questa Dea della vendetta erano cervi e altre figure di vittorie; su la base v'era Leda che presentava Elena a Nemesi, perchè Nemesi fece l'ovo fecondato da Giove; Leda lo trovò, lo covò, e ne sbocciò Elena e Castore e Polluce. Questa base conteneva gruppi di altri soggetti della guerra di Troia che non aveano da far niente col soggetto: onde il disegno e il lavoro vi poteva essere stimabile, ma non la composizione. Moltissime furono le sculture che Fidia fece per varie città di Grecia, specialmente per Delfi. Quella di Giove Olimpico in Megara non fu terminata: era d'oro e d'avorio, cioè di lamine d'avorio e d'oro applicate sopra un nucleo di argilla, o di gesso: era un'intarsiatura penosa e disgustevole. Fidia non lavorava di suo gusto in queste opere, era obbligato a sottomettersi al capriccio

degli Ateniesi. Egli voleva far in marmo la Minerva d' Atene, adducendo molte buone ragioni, ma quando poi vi aggiunse il risparmio della spesa, non fu più ascoltato, e fu costretto a fare a voglia altrui. E per altrui voglia avrà dovuto anche condiscender alla superfluità degli ornati. È difficil ad un artista resister ad un erroneo prepotente. Per quest'oro Fidia ebbe delle vessazioni, fin ad essere carcerato, e si vuole che morisse in prigione colle mani tagliate, mentre altri asseriscono che ne uscisse innocente. Stanco Fidia dei suoi colossi di Giove e di Pallade, si divertì a piccole figurine di pesci, di cicale, di mosche. Ma che queste sue bagattelle venissero poi encomiate come opere portentose, è una prova della picciolezza degli amatori che fingono per vanità di amare il grande.

40. Teocosmo lavorò con Fidia in quella statua di Giove in oro e in avorio che non fu terminata. Scolpì anche la statua di Ermene ammiraglio di Megara.

41. Apelle lavorò la statua di Cinisca figlia di Archidamo re di Sparta, la prima fra le donne a maneggiar cavalli, e a riuscir vittoriosa ne' giuochi olimpici. Fu poi imitata da molte altre Lacedemoni.

42. Stiface di Cipro conservò la sua celebrità fin al tempo di Plinio per una sola statua d' un giovane, che arrostiva della trippa, e soffiava nel fuoco colla bocca. Quel trivial gonfiamento di gote faceva tutto il motivo dell'applauso. Consimile applauso ha riportato un consimile giovane che soffia nel fuoco nel s. Paolo in Efeso dipinto dal le Sueur. Al volgo piace più un soggetto volgare che un concetto de' più nobili e de' più degni dell' arte. E spesso un difetto fa la fortuna d' una buon' opera.

43. Mirmecide Lacedemone ebbe la presunzione di paragonarsi a Fidia per aver lavorato in marmo un carro a quattro cavalli da potere star sotto un' ala di mosca, e un vascello da potersi nasconder tutto sotto un' ala di ape. Queste sorprendenti meschinità non sono che perdita di tempo, e meritano tutto il disprezzo.

44. Alcamene allievo di Fidia fu celebre per il suo Atleta, e più ancora per la Venere in un giardino d' Atene, per l' Amore di Tespi, e per un Vulcano. Molte altre sue statue, e bassirilievi ornarono varie città Grecia.

45. Agoracrite di Paros allievo di Fidia concorse con Alcamene a far una Venere per gli Ateniesi. Fu preferita quella di Alcamene, perchè era Ateniese. Agoracrite in vendetta convertì la sua Venere in Nemesi Dea della vendetta, e la vendè a Ramno. Il cambiamento di Venere in Nemesi prova che gli antichi davano la bellezza anche alle divinità più terribili. Avea dunque ragione quel pittor dell' Ariosto a far bello il Diavolo.

46. Colote lavorò col suo maestro Fidia nel Giove Olimpico. Ebbero fama di bellezza i suoi due filosofi, e un Esculapio di bronzo.

47. Policlete d'Argo si rese celebre per la sua Giunone in Micene di puro disegno e di forme belle; nella sua corona erano incise le stagioni e le grazie, in una mano teneva un granato, e nell' altra lo scettro; ma era anche in avorio e in oro. Il suo Ercole che ammazza l'idra fu ammirato anche ai tempi di Cicerone. Le sue statue di Giove Clemente, di Apollo, di Latona, di Diana, di Venere erano di marmo. Gli si attribuisce anche una statua d'Alcibiade. Egli lavorò due statue su d' un medesimo soggetto, una di nascosto secondo il suo gusto e secondo le regole dell' arte; l' altra in pubblico secondo i consigli degli amatori: compite le opere, le espose al pubblico; questa fu biasimata; e quella lodata. Allora l' artista disse « quella che voi « lodate è la mia, e questa « che vituperate è la vo« stra ».

48. Fragmone fece delle Amazzoni nel tempio d' Efeso.

49. Callone d' Elide scolpì un Mercurio, e fuse in bronzo 35 giovani Mamertini affogati in un naufragio; queste statue furon collocate in Olimpia.

50. Socrate, il gran Socrate filosofo, figlio di scultore, fu scultore anch' egli; ma lasciò da giovane la scultura, per darsi ad un ragionamento sì disgustevole, che fu condannato a morir di cicuta in prigione. Nondimeno furono credute opere di sua mano le statue delle Grazie vestite e d' un Mercurio, poste nel Propileo di Atene. Ma vi furon altri Socrati statuari e pittori.

51. Menestrate fu ammirato per il suo Ercole, e per un' Ecate nel tempio di Diana in Efeso.

52. Pitagora di Regio fece in Olimpia la statua di Leontisco, atleta d' una forza tale che colle sue mani rompeva le dita de' suoi avversari. Un altro Pitagora di Leonzio fece una statua di

uno zoppo molto espressiva. Un altro Pitagora di Samo fece altre opere, fra le quali il ratto di Europa. Chi sa quale fosse di questi Pitagori che rappresentasse nelle statue con più arte de' predecessori i capelli, le vene, e i tendini?

53. Trasimede di Paro fece in Epidauro la statua colossale d' Esculapio in oro e in avorio seduta in trono con un bastone in una mano, e l' altra appoggiata su la testa d' un dragone; un cane gli cucciava a lato, e sul trono erano scolpite le gesta di Bellorofonte vincitore della Chimera, e Perseo levando la testa di Medusa.

54. Aristono d' Egina fece in Olimpia un monumento della vittoria di Platea, offerta delle città greche.

55. Atenodoro d' Arcadia discepolo di Policlete riuscì in belle donne. È un bel trionfo dell' arte risaltar il maggior piacere che dà la natura.

56. Ctesila seppe dare nobiltà ai personaggi distinti: Il suo Pericle fu detto Olimpico. Fu in gran pregio una sua Amazzone, e un Dorifero, cioè una guardia armata di picca. Gli si attribuisce il famoso gladiatore moribondo di Campidoglio, la quale statua non pare certo un gladiatore, poichè ha un corno a canto e una corda al collo: può esser un araldo, un cacciatore, chi sa. Opera greca è sicuramente, e del più bel tempo di Grecia, e la Grecia non ebbe gladiatori.

57. Naucide d' Argo si distinse in un Mercurio, in un Discobulo, in uno che sacrificava un montone, in un' Ebe d' oro e d' avorio in Corinto, dove si ammirò anche una sua Ecate d' avorio con due statue di Chimone lottatore, una delle quali fu da Argo trasportata a Roma nel tempio della Pace. Scolpì anche la statua di Erinna di Lesbo poetessa illustre.

58. Dinomene fu celebre per le statue di Protesila, di un Lottatore, e di Besanti regina de' Peoni che partorì un moro.

59. Prassitele il più celebre scultore dell' antichità fiorì tre secoli e mezzo prima dell' E. V. Le sue opere sono le seguenti. In bronzo il ratto di Proserpina, un gruppo di Cerere che riconduce sua figlia, un Bacco, un Satiro detto il *famoso* rappresentante l' ubriachezza, le statue nel tempio della Felicità in Roma, una Venere bellissima che si bruciò nel regno di Claudio, una donna che intreccia corone, una vecchia sucida, uno schiavo che porta vino,

i tirannicidi Armodio ed Aristogitone tolti da Serse, e restituiti da Alessandro agli Ateniesi, un Apollo che mira con una freccia un ramarro, una Matrona che piange e una Cortigiana che ride, e che forse era Frine l' innamorata di Prassitele. In marmo. Si andava apposta a Gnido per vedere la sua Venere la più bella di tutte le Veneri: vi si vedeva una macchia, segno della passione d' un giovane che vi sfogò il suo amore. Lo stesso si racconta d' un suo Cupido in Paro. Un altro Cupido copito da Verre fu nel portico di Ottavia. In Roma furono ancora una Flora, un Trittolemo, una Cerere, la buona Fortuna nel Campidoglio, le Menadi in Cariatidi, un Apollo e un Nettuno fra' monumenti di Asinio Pollione. È ancor più lungo il catalogo delle opere di questo insigne artista: ma a che serve? I suoi capi d' opera furono il Satiro, il Cupido, e la Venere di Gnido. Non vollero i Gnidi dar questa Venere per qualunque tesoro, e importava loro certamente un tesoro continuo per la fama, e per il concorso de' forestieri. Era tale la sua bellezza che alcuni artisti dissero che se Giunone e Minerva la vedessero, non le contrasterebbero più il pomo di Paride. Vi si riconosceva non so che tratti graziosi di Frine, e un sorriso incantatore di Cratina, due belle di Prassitele. Gli artisti hanno il privilegio di deificare le loro innamorate. Bisogna supporre che Prassitele non avesse ancor lavorata questa sua Venere, quando Frine imbarazzata su la scelta della più bella statua che Prassitele le accordò, ordì lo stratagemma di fargli dire che il suo studio andava a fiamme. Prassitele allora tutto smarrito si raccomandò che gli si salvasse almeno il Cupido, e il Satiro. Compita la burla, Frine scelse il Cupido, e lo mandò a Tespi sua patria: Anche le meretrici s' intendono di patriotismo.

60. Cefissodoro andò su le tracce di suo padre Prassitele. Nel suo gruppo in Pergamo si ammirò la morbidezza della carnagione. Questo pregio dell' arte viene tardi: per gran tempo gli artisti conservano uno stile austero. Prassitele maneggiò la morbidezza meglio de' suoi predecessori, e suo figlio seppe ben eseguirla. In tempo di Plinio erano in Roma alcune sue statue; una Latona sul Palatino, una Venere presso Asinio Pollione, un Esculapio e una Diana nel tempio di Giunone. Vi sono stati altri Cefissodori statuari.

61. Ipatodoro fu insigne per una gran Minerva in bronzo, e per altri lavori in Delfi.

62. Pamfilo allievo di Prassitele fece un Giove ospitaliere, che fu tra' monumenti di Asinio Pollione.

62. Eufranore fu anche pittore. Fu stimato il suo Paride, in cui Plinio vedeva tre espressioni, di giudice delle tre dee, di amante d'Elena, e di uccisore di Achille. Vedere in un viso di bronzo l'aria imponente e maestosa d'un giudice, l'aria graziosa e appassionata d'un galante, e l'aria crudele d'un furbo vigliacco, è un veder cose invisibili. Di Eufranore fu in Roma la Minerva Catalia dedicata da Catulo nel Campidoglio, la statua del Buon Successo con una coppa in una mano, e nell'altra una spica e un papavero, una Latona con Apollo e con Diana nel tempio della concordia, quadrighe e bighe, un Plutone di rara bellezza, la Virtù e la Grazia colossali.

64. Leocare fu tra gli artisti ragguardevoli per un Marte colossale in Alicarnasso, per Giove, per il Popolo, per Apollo nel portico d'Atene, per Filippo Macedone, Alessandro, Olimpiade, Aminta, Euridice, statue tutte in oro e in avorio in un tempio presso Altide. Il suo Ganimede spiccò per la grazia, e per la morbidezza.

65. Timoteo lavorava atleti, guerrieri, cacciatori, sacrificatori. Il suo Esculapio o Ippolito in Trezene fu stimato. Sul Palatino vi fu una sua Diana.

66. Policle si contraddistinse in un Ermafrodito. In altre sue opere egli lavorò insieme co' suoi figli. L'unione de' talenti è un elogio della modestia: la modestia unisce, l'orgoglio disunisce.

67. Briassi lavorò nel Mausoleo. Rodi era ornato di cinque sue statue colossali divine: Gnido d'una Pasife, d'un Bacco, e d'un Esculapio colla sua figlia Igia. In Dafne fu ammirato il suo Apollo distrutto da un fulmine in tempo di Giuliano. La maggior lode di Briassi è il dubbio se il Giove e l'Apollo in Licia fossero suoi o di Fidia.

68. Scopa di Paro contemporaneo di Prassitele lavorò nel Mausoleo. La sua celebrità è ben nota. In Roma si ammirarono le sue sculture seguenti. L'Apollo Palatino, Vesta ne' giardini di Servilio con due sue compagne che le sedevano a canto. Nel tempio di Domiziano presso al Circo Flaminio Nettuno, Teti, Achille, le Nereidi a sedere su delfini, su balene, su cavalli marini,

su Tritoni, e altri mostri marini, tutta opera stimatissima di sua mano, che v' impiegò tutta la sua vita. Un Marte colossale nello stesso circo, e una bellissima Venere da pareggiare con quella di Prassitele. Un Cupido fulminante nel portico di Ottavia. Moltissime furono le altre sue opere in Grecia. Venere, il Desiderio, Fetonte erano venerate in Samotracia. Minerva e Bacco erano a Gnido oscurate dalla famosa Venere di Prassitele, il quale vi fece anche la Persuasione e la Consolazione, Scopa vi fece l' Amore, l' Appetito, e il Desiderio. In Corinto un Ercole, e in Argo Ecate. In Elide Venere popolare in bronzo seduta su d' un caprone lascivo. In Arcadia Esculapio con Igia. A Crisa nell' Arcadia Apollo con un sorce sotto il piede in memoria di que' sorci che usciti dalla città rosicaron in una notte tutte le armi de' Tenci. Celebre fu la Baccante furiosa di Scopa, e il suo Mercurio. Egli fu anche architetto: architettò e ornò di sculture il vasto tempio di Minerva Alea nel Peloponneso d'ordine dorico sormontato da un corintio, con una galleria ionica. Nel frontespizio era un bassorilievo rappresentante la caccia del cignale di Calidone. Da un lato Atalanta, Meleagro, Teseo, Telamone, Peleo, Polluce. Jola il gran compagno d' Ercole il pose nel mezzo: dall' altra parte Epoco sostenente Anteo ferito, e poi Castore, Anfiarao, Ippotoo, e Piritoo. In un altro frontone della parte posteriore del tempio Scopa effigiò il combattimento di Telefo e di Achille. Scopa scolpì anche una o trentasei colonne del tempio di Diana in Efeso dopo il famoso incendio. Meglio se non le avesse scolpite; le belle colonne non hanno bisogno di scultori.

69. Calo è noto per una statua delle Eumenidi in mezzo a due altre di Scopa in Atene.

70. Telefane di Focia fu lodato per la sua Larissa, per l' atleta Spintaro, e per un Apollo. Gli fu rimproverato d' essersi messo a lavorare per i re di Persia.

71. Alipo di Sicione fece molte statue di vincitori olimpici. Lavorò altresì dei monumenti per Delfo.

72. Tisandro lavorò dei guerrieri principali lacedemoni, che aveano combattuto con Lisandro, per esser mandati a Delfi con quelli di Alipo.

73. Lisippo di Sicione non fu da principio che un semplice artefice di metalli. Volle darsi alla statuaria, e domandò al pittore Eupompo

qual antico maestro dovea prendere per guida. Eupompo non fece che mostrargli una moltitudine di gente: ecco il maestro, la natura. Con questo studio combinato colle migliori opere degli artisti più eccellenti, Lisippo divenne uno scultore classico, e per la fecondità del suo talento fece più statue di chiunque altro. Il suo uomo al bagno fu nelle terme di M. Agrippa in tale ammirazione che Tiberio lo levò, e se lo teneva in camera; ma fu obbligato dal popolo a rimetterlo dove prima era. Celebrata fu anche la Sonatrice di flauto ubriaca, e un gruppo d'una caccia con cani, e una quadriga col sole. Per Alessandro, per i suoi cortigiani, e per i suoi guerrieri fece molte statue. Nerone volle dorare un Alessandro giovinetto, e gli si convenne presto toglier quella deformante doratura, e la statua ricomparve bella ancorchè vergata dalle reschiature di quell'oro insulso. Il Giove colossale in Taranto poteva girare a qualunque mano che lo movea; ma non poteva essere rovesciato da un turbine, avendo in un sito una colonna che rompeva il vento; nè potè esser levato da Fabio, che pure ne portò via l'Ercole che si collocò in Campidoglio. Famoso fu il suo Ercole afflitto per essere stato disarmato da Amore, e un altro Ercolino alto un piede. Chi sa se il suo Socrate e il suo Esopo fossero sì brutti come ci si dà ad intendere. La sua Occasione era un adolescente coi capelli su la fronte, e dietro calva, alla destra avea un rasoio, e alla sinistra una bilancia, e le ale ai piedi. I quattro cavalli di bronzo su la chiesa di s. Marco a Venezia si attribuiscono a Lisippo, e gli farebbero torto se fossero suoi; egli era obbligato a farli meglio dacchè avea fatto tante statue equestri: ne fece 21 per quelle guardie d'Alessandro che perirono al passaggio del Granico. Egli fece tante e tante statue che Plinio le fa montare a 1500. Come mai un Artista può lavorar tanto? Ma Lisippo lavorò sempre in bronzo, cioè non fece che modellare, altri fondevano. L'abilità d'un artista non è nel numero. Non è neppure nel favore de' Monarchi. Alessandro non voleva essere scolpito che da Lisimaco, nè dipinto che da Apelle. Dunque? Alessandro leggeva assiduamente Omero, e ne teneva il libro in una cassetta preziosa sotto il capezzale. Alessandro dovea saper più di versi che di

pittura e di scultura; e lo stesso Alessandro pagava magnificamente i versacci del poetonzolo Cherilo, il quale si sforzava d' immortalarlo. La gloria di Lisippo fu l' eleganza, e la maggior facilità e leggerezza nell' esecuzione.

74. Lisistrato fratello di Lisimaco fu il primo a modellare il viso delle persone per farne ritratti. Così egli fece il ritratto di Menalippe famosa per i suoi talenti.

75. Steni d' Olinto scolpì Cerere, Giove, Minerva, che adornaron il tempio della Concordia in Roma. Fece per Sinope la statua di Antioco fondatore di quella città; ma Lucullo se la portò via come un pezzo prezioso. Fece anche la statua di Pitallo pacificatore d'Arcadia, e molte statue di donne piangenti, e di sacrificatori.

76. Sostrate di Chio non è noto che per aver lavorato con Ecatodero in una statua di Minerva per la città di Alifera.

77. Apollodoro amò tanto l' esattezza e la correzione che non la trovò mai come se l' avea immaginata; scontento perciò di quanto esisteva di più bello, cercava distruggerlo, e distruggendo anche i suoi stessi modelli, facendo e disfacendo non fece mai nulla. Fu perciò detto *l' insensato*.

78. Silanione d' Atene fu dagli Ateniesi riguardato per artista di primo rango. Fece il ritratto dell' insensato Apollodoro spirante. Fu celebre il suo Achille, la Saffo, la Corinna, la Giocasta moribonda. Egli non lavorò che in bronzo. Gran bronzo impiegarono gli scultori greci! Al solo Demetrio Falereo n' eressero 360; e frattanto rare sono le statue di bronzo che ci sono rimaste. D' oro neppure per sogno. E pure gli Ateniesi ne innalzarano d' oro a Demetrio Poliorcete. La cupidigia o il bisogno converte facilmente quel metallo in altri usi. Dal marmo non si può trarre che calce.

79. Euticrate figlio di Lisippo prese uno stile contrario a quello di suo padre; invece di eleganza amò l'austerità. Le sue principali statue furono in Tespi le Muse e un Cacciatore; in Atene un Ercole; Trofonio; molte Meduse sopra quadrighe; un cavallo muscolato, cani da caccia, la cortigiana Anita, e una Ragazza chiamata Panteuchi incinta per violenza.

80 Eutichide di Sicione allievo di Lisippo fece opere molto stimate. La sua statua del fiume Eurota era

scorrevole come il fiume stesso. Il suo Bacco fu tra i monumenti di Asinio Pollione. La fortuna, il Priapo, il Demostene riscossero lodi.

81. Lanippo non è cognito che per la bella statua di un uomo che se ne va in deliquio.

82. Beda di Bisanzio allievo di Lisippo non ebbe fortuna. Fece un uomo in adorazione.

83. Cefissodoro. Altri scultori hanno portato lo stesso nome.

84. Piromaco allievo di Lisippo fece una quadriga montata da Alcibiade. Un altro Piromaco posteriore lavorò al combattimento d'Attalo e di Eumene contro i Galli.

85. Carete di Lindo allievo di Lisippo fu celebre per il colosso di Rodi rappresentante il Sole, alto 70 cubiti: lavoro di 12 anni fatto delle macchine marziali, lasciatevi dal Re Demetrio dopo un lungo assedio. Un tremuoto rovesciò il colosso dopo 36 anni ch'era in piedi, e restò atterrato fin all'imperator Costante. Allora fu comprato da un Ebreo, che ne caricò 900 cammelli. I Rodiani amavano i colossi; n'aveano cento in città, ma non così bestiali.

86. Tisicrate di Sicione andò su lo stile di Lisippo, e riuscì nelle belle statue d'un vecchio Tebano, del Re Demetrio, e di Peuceste che salvò la vita ad Alessandro.

87. Pistone allievo dell'antecedente è noto per un Marte e per un Mercurio, trasportati in Roma nella Concordia.

88. Cantaro di Sicione non fu che mediocre. In Olimpia v'era una sua statua d'un certo Alessinico, vincitore nelle pugne dei fanciulli.

89. Agesandro, Polidoro, Atenodoro, tutti e tre di Rodi, lavorarono al gruppo del Laocoonte. Plinio fa questo gruppo nel palazzo di Tito, e quivi è stato ritrovato. Plinio lo fa d'un solo masso, ed è di più pezzi. Plinio lo loda, ma non ne loda che i serpenti, che sono i meno lodabili. È un capo d'opera, non si sa di qual tempo.

90. Glicone. Si vede inciso questo nome nell'Ercole Farnese, e pare un'impostura.

91. Senofilo fece per Argo la più bella statua d'Esculapio seduto, e la sua figlia Igia in piedi.

92. Stratone lavorò col precedente nella suddetta statua.

93. Apollonio e Tauriscо fratelli fecero insieme il

gruppo d'Anfione e di Zeto nel momento che attaccano per i capelli alle corna di un Toro indomito la loro madrigna Dirce, che avea fatta morire la loro madre Antiope. Questo è il famoso *Toro Farnese* tutto d'un pezzo che da Rodi fu portato in Roma fra' monumenti di Asinio Pollione. Agli amatori moderni non è questa sembrata opera della bella antichità greca. Veramente di antico v'è ben poco, il più è ristaurazione moderna d'un certo Bianchi Milanese, che intendeva poco o niente l'antico. A Dirce egli fece del suo la testa e il seno fin all'umbilico, e le due braccia. Ad Anfione e a Zeto non è rimasto d'antico che il torso e una gamba. Le gambe del Toro e il torso sono moderni. Più modernissime sono le sconciature partenopee. Quel poco d'antico che v'è rimasto è condotto con intelligenza. Gli Scultori di quest'opera si credono tre secoli prima dell'E. V.

94. Damofone di Messene ristaurò con grand'onore Giove Olimpico. Le statue intarsiate di lamine d'oro e d'avorio eran soggette a degradarsi per umidità o per secchezza: si adoperavano rimedi contro la secchezza con acqua o con vapori acquei, e contro l'umidità con olii diseccativi; ma tanto decompouevansi. Oltre questo ristauro Damofone fece una Diana par i Messenii; e la Madre degli Dei in marmo pario. A Egio nell'Elide Ilitia dea de' Parti con un velo trasparente da capo a piedi, con una mano distesa, e nell'altra con una face: ma le sole estremità eran di marmo pentelico, il resto di legno. Vi fece altresì un Esculapio con Igia. Per Megalopoli lavorò un Mercurio e una Venere in legno. Celebre fu il suo gruppo di Proserpina e di Cerere sedute su di un trono tutto d'un solo masso di marmo. Cerere teneva alla destra una fiaccola, e posava la sinistra su Proserpina. Questa teneva uno scettro, e appoggiava l'altra mano su d'una cesta che le stava in grembo. Da un lato del trono era Diana figlia di Cerere, coperta da una pelle di cervo, col carcasso alle spalle, con una lampada in una mano, con due dragoni nell'altra, e con un cane a' piedi. Dall'altro canto del trono era Anita armato, uno de' Titani che nudrì Proserpina.

95. Eliodoro è encomiato da Plinio per il più bello de' gruppi rappresentante Pane e Olimpo, che si disputavano il premio del flauto.

96. Pasitele nacque nella Magna Grecia nel 3. secolo

prima dell' E. V., lavorò molto specialmente in bestie, fece un bel Giove di avorio, e scrisse cinque libri sui capi d' opera del mondo.

SCULTORI ROMANI.

Il *Memento* de' Romani fu soggiogar popoli, e lasciar ad altri il gusto di effigiar al vivo bronzi e marmi. La tradizione mette in Roma statue fin dal tempo di Romolo, e a ciascuno dei sette re si eressero statue, e alle due Sibille, e ad Atto Navio; e poi ad Orazio Coclite, e a Clelia, e a tanti e tanti soggetti in ogni tempo. Ma i Romani non conobbero sculture, greche, cioè buone sculture che quando Marcello vi trasportò quelle di Siracusa cinque secoli e mezzo dopo la fondazione di Roma. Indi Roma spogliò tutto il suo Impero Romano. Avrà avuto i suoi scultori romani o romaneschi. Ma chi fossero, ci è ignoto, nè importa saperlo.

SCULTORI MODERNI.

Le belle arti perirono in Italia a misura che vi crebbe il cristianesimo. La Pittura specialmente era del tutto estinta. Vi si chiamarono dalla Grecia pittori, ma che pittori? Non avean da trattare che tristi soggetti di religione lungi dalla bella natura, e più lungi dal bello ideale: non erano che manifattori d' immagini.

La Scultura però si conservava in Italia e in Roma. Ma quegli scultori dimentichi delle impareggiabili opere della gentilità non sapevan fare che figure gotiche senza proporzione, senza morbidezza, senza espressione, senza intelligenza. Il mestiere della Scultura sussisteva; mancava l' arte. I nomi di quegli artigiani si sono obliati, e meritavano l' oblio.

La Pittura risuscitata ha fatto risorgere l' arte della Scultura. La Toscana che avea veduto rinascere i primi pittori artisti, dovea anche produrre la resurrezione de' primi Scultori artisti. Già il Masolino avea data una specie di grandezza e qualche espressione alle sue pitture; già il Masaccio cominciava a dipingere con facilità, con della grazia, e con qualche intelligenza negli scorci, quando lo stesso paese vide nascere

1. Il Donatello fiorentino, n. nel 1383; m. nel 1466, non sentì la sua povertà, innamorato dello studio e del lavoro. Si applicò anche all'architettura e alla prospettiva. La sua prima scultura fu una Nunziata in pietra. Quale stupore ne' suoi

contemporanei avvezzi a marmotte, in vedere la testa di una Vergine d'un'espressione amabile, e d'un timido pudore, e con un panneggiamento su l'antico stile greco! Gli mancava ancora la nobiltà. Egli fece dopo un Cristo in legno d'una natura rustica, e un pittore gli rimproverò d'aver fatto un contadino invece di un Dio. Questo critico corresse il Donatello. Egli avea per capo d'opera il suo Vecchio calvo del campanile di s. Maria del Fiore. Sono belle le sue tre statue di bronzo in s. Marco; i Genovesi e i Veneziani gli offrirono somme considerabili: il s. Giorgio è un giovane brillante di coraggio e di fierezza. Del s. Marco si racconta che Michelangelo in considerarlo esclamò: Marco perchè non parli? È altresì lodata la sua Giuditta. La sua riputazione lo fece chiamare dal Senato veneto per erigere in Padova la statua equestre di Erasmo Narni detto Gattamelata generale della Repubblica: egli la eresse in bronzo avanti la chiesa di s. Antonio; e dentro la chiesa vi scolpì in marmo de' bassirilievi rappresentanti i fatti del Santo. I Padovani lo ammisero alla cittadinanza Antenorea, e volevano fissarlo in Padova. Ma il Donatello volle ritornare in patria, dicendo che le lodi de' Padovani gli facevano negliger l'arte, e la critica de' Fiorentini lo spronava a far meglio. Disinteressato teneva il suo danaro in una sporta appesa al muro della camera, ed era lì a discrezione d'ognuno. Le porte di bronzo del battistero di Firenze, che Michelangelo diceva che potevano servire per porte del Paradiso, sono attribuite al Donatello, ma il Baldinucci le vuole di Luca della Robbia.

2. Simone fratello del Donatello fu suo imitatore; lavorò in Roma. Si attribuisce a lui il sepolcro di bronzo di Martino V. in s Gio. Laterano. Papa Martino non vale un quattrino, diceva Pasquino.

3. Andrea Pisano detto il Pisanello lavorò in medaglie, e ne fece una per Maometto II che prese Costantinopoli nel 1453.

4. Andrea Verochio fu maestro di pittura a Leonardo da Vinci, e vedendosi sorpassato dal discepolo abbandonò il pennello, e si diede alla Scultura. Egli rinnovò l'uso di modellare i visi per fare ritratti rassomiglianti. Chiamato a Venezia per la statua equestre in bronzo di Bartolommeo Coglioni di Bergamo, generale dalla Repubblica, non potè soffrire

le brighe di un certo scultore Vellano, che cabalava per fare la statua del generale; spezzò la testa del suo modello, e se ne fuggì. La Signoria Veneta gli minacciò di tagliargli la testa se ritornava nel suo dominio. Andrea rispose che se ne guarderebbe bene, perchè la Signoria per quanto fosse brava non era capace di fare una testa come la sua, ma egli sapeva fare teste di cavallo migliori di quella che avea rotta. Questa risposta diede nel genio a' Veneziani, i quali lasciarono le brutte e richiamarono colle dolci Andrea a far tutta l'opera. Egli la fece, e nel fonderla vi acquistò una pleurisia che gli tolse la vita.

5. Gio. Francesco Rustuci nobile fiorentino, nato nel 1470, m. nel 1550, discepolo del Verochi e del Vinci divenne uno de' più abili scultori. Il suo Mercurio in bronzo volante da un globo adorna la fontana ch'è nel cortile del gran palazzo di Firenze. È anche stimato il suo s. Gio. Batista in bronzo. Ma l'artista mal ricompensato si diede all'ozio, e nell'ozio fece una Leda, un'Europa, una Grazia, un Vulcano, un Nettuno, e un uomo nudo a cavallo: figure tutte rimarchevoli. Andò in Francia chiamatovi da Francesco I. per fargli una statua equestre, ma il re morì, l'opera non si terminò, ed egli si ripatriò. Ma trovata assediata Firenze ritornò in Francia dove morì. Egli avea tre massime, 1. di rifletter molto su l'opera che si ha da fare, e farne l'abbozzo, 2. di lasciar riposare lungo tempo l'abbozzo senza neppure guardarlo, 3. di non lasciar vedere il lavoro se non compito. Non so se questa terza massima sia massima.

6. Michelangelo Buonarroti d'Arezzo, n. nel 1474, m. nel 1564. Nella sua prima infanzia maneggiò lo scalpello, e sbalordì Firenze con una testa di un vecchio Fauno, e con un Ercole. A Bologna fece un s Petronio e un Angelo. Ritornato a Firenze vi lavorò un s. Gio. Battista, e quell'Amorino che nascose sotterra avendone prima tolto un braccio, affinchè scavando colà, fosse il Cupido giudicato antico, e poi col mostrarne il braccio, andasse alle stelle. Fece inoltre il famoso Bacco, e la famosa Pietà ch'è nel Vaticano. È noto il suo David fiondante, e il Mausoleo di Lorenzo e di Giuliano de' Medici, e quello di Giulio II. col terribile Mosè. Terribili sono tutte le cose di questo ardito artista.

7. Giacomo Tatti detto Sansovino dal suo paesetto vicino ad Arezzo n. nel 1477 m. nel 1570 fu anche architetto. Come scultore fece una Vergine in Firenze, e gli Apostoli in s. Maria del Fiore. La sua più bella opera fu il Bacco giovane, distrutto per un incendio. In Roma fece delle sculture nella chiesa degli Agostiniani, e in s. Giacomo degli Spagnuoli. A Venezia è sua opera la Madonna di marmo su la facciata di s. Marco con tre altre figure in bronzo. Nella loggia della piazza sono anche sue le quattro statue in bronzo entro nicchie, Pallade, Apollo, Mercurio, la Pace. In tutte queste e in altre sue opere si loda l'azione, e la leggerezza de'panneggiamenti; ma si nota monotonia.

8. Baccio Bandinelli fiorentino n. nel 1487 m. 1559. Fece un Mercurio con un flauto in mano per Francesco I. Il suo Ercole che soffoga Cacco si sostiene a canto il David di Michelangelo. La reputazione degli artisti grandi faceva il suo tormento: l'invidia lo macerava, e lo avviliva in intrighi contro il merito altrui fin a distruggere i celebri cartoni di Michelangelo e di Leonardo da Vinci. Egli era dotto, ma non originale, e la sua maniera fu selvaggia, benchè il suo Bacco nel palazzo Pitti sia d'uno stile grazioso. I bassi rilievi ne' sepolcri di Leon X e di Clemente VII sono suoi.

9 Benvenuto Cellini fiorentino n. nel 1500 m. nel 1570 fu pittore, orefice, scultore, e guerriero ancora. Difese Castel s. Angelo. Egli scrisse la sua vita, ma più da artigiano che da artista.

10. Properzia Rossi bolognese m. nel 1530. I suoi nocciuoli di persico incisi non mostrano che pazienza femminile. Ma il suo busto del conte Guido, e i due Angeli di marmo su la facciata di s. Petronio le fanno onore. Maritata concepì una passione violenta per un altro che non gli era marito; cercò di dissiparla col rappresentare in un basso rilievo una consimil passione della moglie di Putifar, e colla pittura, e colla musica: tutto in vano. Fu calunniata da un certo Amiconi, e d'afflizione morì giovane.

11. Daniele Ricciarelli da Volterra n. nel 1509 è più noto nella pittura che nella scultura, in cui per la sua lentezza lasciò quasi tutto imperfetto.

12. Gio. Goujon parigino m. nel 1572. È il primo scultore di cui si gloria la Francia, dove sono stimate molto le sue opere, la maggior parte in bassi rilievi: un

fiume e una naiade su la porta della tromba della Madonna, nel cortile del Louvre fanciulli tra festoni, in un frontone Mercurio e l'Abbondanza con geni. Il suo capo d'opera sono le ninfe nella fontana degl'innocenti. Egli incise anche medaglie, ed è ricercata quella di Caterina de' Medici. Egli era Ugonotto, e perì nel massacro di s. Bartolommeo.

13. Guglielmo della Porta milanese. Fece in Genova 16 Profeti in mezzo rilievo per la cappella di s. Gio., un s. Tomaso con Cristo, una s. Caterina, e una s. Barbara. In Roma lavorò le due statue sdraiate che sono al sepolcro di Paolo III. Sono anche suoi i quattro Profeti nella prima arcata di s. Pietro. Egli inventò il metodo di fondere dal basso le statue grandi di bronzo, per così impedire il raffreddamento del metallo: metodo usato anche dagli antichi secondo il Fâlconet.

14. Germano Pilon parigino, m. nel 1605. Si ha per il Correggio della scultura; pieno di grazia, e talora scorretto. Le sue drapperie si hanno per eccellenti. Le sue opere sono nelle chiese di Parigi È molto stimato il mausoleo del cancellier Birago in s. Luigi. Ma il suo capo d'opera è nelle tre virtù teologali in alabastro su d'un piedestallo in forma di tripode antico: le teste sono belle, e i drappi leggieri.

15. Gio. Bologna n. a Dovai nel 1524 m. nel 1608. Egli era Fiammingo e non bolognese, come alcuni hanno creduto. Egli fu da giovinetto a Roma, e si consigliò spesso con Michelangelo, al quale avendo una volta mostrato un modello terminato con esattezza, quegli ne cambiò tutta la disposizione, e gli disse, che bisogna concepire e ragionar molto su l'opera prima di pensare di finirla. In Firenze egli fece una Venere, il gruppo di Sansone che atterra un Filisteo, il celebre Mercurio volante in bronzo, il Nettuno Colossale, il ratto d'una Sabina, e le due statue equestri di Francesco e Ferdinando de' Medici. Fra' moderni egli ha fatto il più gran colosso. È il suo Giove piovoso, che ha in testa una colombaia, e nel corpo una grotta ornata di conchiglie e di getti d'acqua. In Genova fece gran bronzi: sei angeli, sei virtù, un Cristo, sette bassirilievi. In Venezia è un s. Antonino in bronzo nella chiesa de' Domenicani. È considerabile il numero dei suoi bronzi: a Parigi v'è un suo Esculapio, e a Versailles un gruppo d'Amore e

Psiche. Il suo stile è svelto, ma un po'ammanierato, e affetta scienza anatomica ad imitazione di Michelangelo, ma non così in agresto.

16. Pietro Tacca m. nel 1640 allievo di Gio. Bologna. Le sue opere sono la statua equestre di Enrico IV, e quelle anche equestri di Filippo III, e di Filippo IV di galoppo.

17. Simon Guillain parigino, n. nel 1581, m. nel 1658, studiò sotto suo padre buono scultore per quel tempo, e andò a studiar meglio in Roma. Fu stimato il suo gruppo in bronzo di Luigi XIV fanciullo tra suo padre e sua madre, come anche il mausoleo di Carlotta della Trimouille vedova di Condè. Sono sue anche le statue in s. Gervasio, e nella Sorbona. Il numero de' suoi lavori gli fece una fortuna considerabile. Egli era d'una probità esatta, e urbano, ma altrettanto coraggioso. Parigi allora era infestato da' ladri, ed egli n'era il terrore: portava di notte una frusta di catene con punte di acciaio, e con quest'arma bravava i perturbatori, e salvò molte persone. Per il suo valore fu fatto capitano del suo quartiere.

18. Giacomo Sarrasin di Noion, n. nel 1590, m. nel 1660. Studiò in Roma 18 anni, e vi fece l'Atlante e il Polifemo nella villa di Belvedere a Frascati. In Parigi sono in pregio le sue due Cariatidi colossali nel Louvre, il Cristo in s. Giacomo, il mausoleo di Condè, il gruppo di Romolo e Remo a Versailles, il gruppo di due fanciulli e d'una capra a Marlì. Egli possedeva grandi parti dell'arte, l'eleganza, le grazie, la severità; era però in qualche cosa ammanierato. Formò scuola di buoni artisti.

19. Francesco du Quesnoi detto il *Fiammingo* n. a Bruxelles nel 1594, m. nel 1646. Studiò in Roma nella miseria, e la stessa miseria lo fece amico del povero Pussino. Entrambi lavoravano per vivere, ma studiavano molto. Mentre il Pussino era tutto intento all'antico, il Fiammingo procurava di dare alla scultura l'amabile morbidezza di Tiziano. Modellò i putti del grand'altare di s. Pietro, e a quest'oggetto studiò i putti dell'Albano. Mentre gl'invidiosi lo tacciavano che non sapeva lavorare che in piccolo, egli fece la santa Susanna nella Chiesa della Madonna di Loreto a Colonna Traiana: ed è una delle migliori statue moderne. Fece anche in s. Pietro la statua colossale di s. Andrea, su cui il

Bernini diceva che il Fiammingo non farebbe che un fanciullo grosso; ma ne risultò una figura molto ben proporzionata ed espressiva, assai migliore del Longino dell' ammanieratissimo Bernini. Il Fiammingo fece poche opere grandi, perchè vi studiava e vi rifletteva molto. Faceva modelli non solo del tutto, ma delle braccia, de' piedi, e fin delle dita. Visse sempre nella povertà, e finalmente morì avvelenato da suo fratello, il quale fu per altri delitti bruciato vivo a Gand. Frattanto la calunnia diffuse che il Fiammingo morisse bruciato per vizio contro natura. Egli era del carattere il più dolce, della fisonomia la più amabile, e d' un' urbanità la più tenera, amato dal Pussino e dall'Albano per il suo pudore, e per la sua intelligenza.

20. Filippo Buister Fiammingo n. nel 1595, m. nel 1688. Fece a Parigi in s. Geneviefa il sepolcro del Cardinal de la Rochefaucaud; e nel parco di Versailles un sonator di cembalo, un gruppo di due Satiri, una Flora, e un Poema satirico ec.

21. Gio. Lorenzo Bernini nato a Napoli nel 1598, m. nel 1680. Figlio di Scultore fu da fanciullo portato in Roma, e fu nel numero dei fanciulli prodigiosi. La testa d' un Fauno, varie teste e busti di Cardinali e di Papi, un s. Lorenzo, il gruppo d' Enea e d' Anchise, il Davide, l'Apollo con Dafne furono opere della sua infanzia. Il suo fuoco, il suo lavoro gli attirarono protezioni e ricompense, e le ricompense lo eccitarono a nuovi sforzi. Egli era portato per composizioni ricche e della maggior magnificenza. Ecco la Cattedra, e la Confessione nel Vaticano, e il Longino, e i Depositi di Urbano VIII e di Alessandro VII; il Costantino, gli Angeli di Ponte S. Angelo, sopra una delle quali statue fu detto

Ride, canta e balla,
E pur le manca una spalla.

La sua miglior opera è s. Bibiana; ma la s. Teresa nella Vittoria se ne va in estasi non d' amor divino, ma di voluttà umanissima. Il catalogo delle sue statue è ancor ben lungo, è lungo anche quello delle sue opere d' architettura. Egli visse molto, e fu sempre laborioso. Dipinse anche nelle ore di ricreazione. Non v' è stato artista più famoso di lui. Luigi XIV lo volle in Francia. E il Bernini vi andò come un uomo che andasse ad onorar la Francia. Oltre

cinque luigi al giorno per il soggiorno di 8 mesi, ebbe in dono 50000 scudi con una pensione annua di 2000, e un' altra di 500 per suo figlio: viaggi pagati profumatamente. Il risultato di questa spedizione fu un disegno per la facciata del Louvre: disegno brillante per le bizzarrie e ineseguito. Il Bernini fece in Francia molti busti, e ritornato a Roma lavorò per gratitudine una statua equestre per quel Re: ma non ebbe questa altro merito che d' essere colossale, e fu poi in Francia trasformata in un Curzio. Il Bernini come scultore cercò unicamente d' abbagliar gli occhi, e a questo effetto diede nel fantastico; sacrificò la correzione al brillante, e alterò tutte le forme; ammanieratissimo specialmente nelle drapperie, e prodigo quanto più i Greci le risparmiavano; le ha svolazzate e ripiegate che paiono più scogli che drappi. Il Bernini è agli antipodi di Michelangelo: questi stupefà e istruisce, e colla sua austerità ributta; il Bernini piace colle sue seduzioni, attrae, e attrae in errori. Come architetto fu ingegnoso e licenzioso: le sue licenze gradevoli hanno aperta la strada ai deliri Borromineschi. Il Bernini fin dalla infanzia fu tra' capi d' opera dell' antichità esistenti in Roma: li vide per tutto il tempo della sua lunghissima vita, e li vedeva ogni giorno e a tutte le ore. Come se non li avesse mai veduti, tanto se ne allontanò! Si allontanò da quella bella semplicità: la calpestò anzi, e invece di quella adottò l' affettazione. Col suo talento abbondante, impetuoso sprezzò le leggi stabilite dai savi artisti antichi per darsi tutto a' suoi capricci. I suoi capricci piacquero, ed egli tenne nel secolo XVII lo scettro delle due arti, della scultura e dell'architettura. Quanto fu grande la sua fama, altrettanto fu nociva alle arti: Egli le corruppe, e la sua autorità ne cagionò uno sfacello. Abbandonare la semplicità è abbandonare la bellezza.

22. Alessandro Algardi bolognese, n. nel 1602 m. nel 1654. Perdè i più belli anni a Mantova in piccoli lavori, e venuto a Roma lottò molto contro la povertà. Finalmente fu riconosciuto il suo merito, e fece il s. Filippo Neri per la sagristia de'PP. dell'oratorio, il famoso bassorilievo di Attila nel Vaticano, la statua in bronzo d' Innocenzo X, il deposito di Leon XI, il celebre Crocifisso, il gruppo di s. Paolo per i barnabiti di Bologna

ec. L'Algardi, uno de'principali scultori moderni studiò la pittura sotto i Caracci, e forse senza accorgersi introdusse nella scultura lo stile adottato da' pittori del suo tempo, cioè introdusse nella scultura gli effetti del chiaroscuro, ingrandì certe parti che colpiscono la vista, e uscì da' limiti della scultura, la quale ha per oggetto d'imitar le forme della natura, e non l'apparenza degli oggetti: questa parte spetta alla pittura. Così egli introdusse lo stile ammanierato, ed egli lo fu nelle teste, e specialmente ne'drappi.

23. Francesco Anguier Normanno, n. nel 1604 m. nel 1699, passa per uno de'migliori scultori francesi. Studiò in Roma, e ritornato a Parigi vi lavorò molto. Le sue principali opere sono, il sepolcro del cardinal Berulle all'Oratorio, quello de' Thou in s. Andrea des Arcs, la Piramide di Longueville, accompagnata di statue e di bassirilievi, il mausoleo di Rohan, il Cristo della Sorbona ec. il suo monumento superbo è il Montmorancì decapitato a Tolosa. Vi si vede su d'un sarcofago il Duca mezzo sdraiato, appoggiato sul gomito con una mano all'elmo, e l'altra alla spada: sua moglie Maria Orsini è a' suoi piedi, velata e in manto; a fianco siedono due figure, la liberalità, e il Valore d'Ercole. Precede un portico di 4 colonne con un frontone, e negli intercolonni è la Nobiltà e la Pietà: nel mezzo è un'urna ceneraria con festoni, e l'arma è sostenuta da due putti. A questo artista si rimprovera una maniera alquanto pesante.

24. Egidio Guarin Parigino, n. nel 1606, m. 1678, non ebbe altro merito che il mestiere di scolpire il marmo con esattezza.

25. Gio. Teodon francese, morto nel 1680, lavorò in Roma, dove è un s. Gio. in Laterano, la Fede nell'altare di s. Ignazio al Gesù, il bassorilievo al monte della Pietà, e il bassorilievo al sepolcro della regina Cristina. In Versailles sono due terme l'Estate e l'Inverno, e alla Tuillerie il gruppo d'Arria e Peto.

26. Michel Anguier fratello di Francesco, n. nel 1612 m. nel. 1686, studiò in Roma sotto l'Algardi, e ritornato a Parigi vi lavorò molte sculture. Una statua in bronzo di Luigi XIII, 12 figure in bronzo per il tabernacolo della istituzione, tutte le decorazioni dell'appartamento della regina nel Louvre, la maggior parte delle sculture di Val-de-Grace, il grand'altare di s. Dionigi de la Chatre, il

sepolcro del Maresciallo de Sauvre, il Cristo al Calvario, le statue e i bassirilievi alla porta di s. Dionigi.

27. Luigi Lerambert parigino, n. nel 1614, m. nel 1670 Non sono che in pietra le sue statue di Pane, di Fauno, e l'Amadriade. Sono di marmo bianco le due sfingi montate da putti di bronzo inghirlandati. Questo artista fu poco artista per voler esser poeta, musico, e cortigiano.

28. Pietro Paolo Puget marsigliese, n. nel 1622, m. nel 1694. Pittore, architetto, scultore, studiò in Roma. Le prime sue opere furono i due termini colossali che sostengon a Toulon il balcone del palazzo pubblico. A Parigi fece un Ercole, e un gruppo della Terra che incorona Giano. In Genova fece un s. Sebastiano, e il B. Alessandro Sauli, e per il Duca di Mantova un'Assunta in bassorilievo. Per Toulon il gruppo d'Alessandro e Diogene. Ritornato a Parigi vi lavorò il Milone per Versailles, il gruppo di Andromeda e Perseo. Forse dopo Michelangelo non vi è stato artista più tagliato per la scultura di costui. Ma egli fu alla scuola del Cortona, e fu uno scultore cortonista,

29. Antonio Raggi detto il *Lombardo*, n. nel 1624, m nel 1686. Fu poco sotto l'Algardi, e molto sotto il Bernini. Fu berninesco, e divenne più ricco di quel che si meritava.

30. Tomaso Regnauldin, n. nel 1627, m. nel 1706, ammanierato e pesante. Studiò in Roma arcipensionato da Luigi XIV. Fece a Parigi tre ninfe nel bagno d'Apollo per Versailles. Il gruppo di Cibele e di Saturno è ben mediocre.

31. Domenico Guidi da Massa di Carrara, n. nel 1628, m. nel 1701. Da giovinetto fu nella scuola dell'Algardi, e sarebbe fra i buoni artisti, se avesse più amata l'arte che il vil guadagno. Disegnava e faceva eseguire da' suoi giovani. La statua di Clemente IX in Santa Maria Maggiore, il sogno di Giuseppe alla Vittoria, sono opere che in Roma gli fanno onore. Per Luigi XIV mandò a Versailles un gruppo della Fama, ma il diseguo è del le Brun, il quale voleva esser l'imperatore di tutti gli artisti.

32. Gasparo, e Baldassarre Marsy fratelli francesi lavorarono insieme la statua di s. Dionigi in alabastro nella Badia di Montmartre, e in Versailles le statue di bronzo nelle fontane del Dragone, di Bacco, e di Latona, il gruppo de' cavalli

ne' bagni d' Apollo; e nella Badia di s. Germano la tomba di Gio. Casimiro re di Polonia, che offre la sua corona a Dio. Di questi due scultori Baldassare fu pieno di fuoco nella composizione, ed eseguì con eleganza e con finezza.

33. Stefano de Hongre parigino, n. nel 1628 m. nel 1690. Fece in Versailles una figura rappresentante l'aria, e i due termini Vertunno e Pomona. Diede anche il modello della statua equestre in bronzo di Luigi XIV eretta a Dijon.

34. Francesco Girardon il più rinomato scultore per il fasto di Luigi XIV, e in conseguenza il più cortigiano, n. nel 1630 m. nel 1715. Egli fu a Roma; e ritornato a Parigi vi fece le seguenti opere. Due statue ne' Cappucini, quattro ne' bagni d' Apollo, il mausoleo del cardinal de Richelieu alla Sorbona secondo il disegno di le Brun, la statua equestre di Luigi XIV, la tomba della principessa di Conti, quella di Louvois, e quella del Castellan. A Versailles le sculture della vasca di Nettuno, l' inverno, la fontana della piramide, il ratto di Proserpina: tutti disegni di le Brun. Lo stile del Girardon è grossolano, e grossolana è l'esecuzione.

35. Gio. Batista Tubi romano, n. nel 1650 m. nel 1700. Si traspiantò a Parigi, dove s' ammirano le statue della Religione e della Immortalità in s. Eustachio, i due gran bassirilievi alla porta di s. Bernardo, il gruppo del marescial di Turena a s. Dionigi. Per Versailles fece l'Apollo sopra un carro tirato da quattro corsieri condotti da Tritoni, la fontana della Flora, la Poesia lirica, Aci e Galatea, Amore con un gomitolo di filo. Il Tubi fu costretto a lavorare su i disegni di le Brun, senza di cui niun artista poteva operare.

36. Gasparo Veirer provenzale, n. nel 1630 m. nel 1689. Quantunque non uscisse mai dalla sua patria, vi si rese ragguardevole. Si ammira in Marsiglia il Cartello nel palazzo pubblico, un fanciullo in bassorilievo; ad Aix un Cristo, due bassirilievi, un Marte, un Fauno, e un Lisimaco molto pregiato.

37. Martino Vanden Bogaert noto sotto il nome *Dejardins* olandese n. nel 1640 m. nel 1694. Da giovinetto si stabilì a Parigi, dove lavorò la statua equestre di Luigi XIV eretta a Lion, sei gruppi di Evangelisti e di Santi per la chiesa del Collegio Mazzarini, una Diana con una lepre

per il parco di Versailles, l' Artemisia, una statua pedestre di Luigi XIV, e il famoso gruppo della Vittoria nella piazza delle Vittorie in Parigi, distrutto nel 1790 per ordine dell' Assemblea Nazionale. Sono sue anche le quattro Virtù Cardinali in bassorilievo in s. Caterina, e la Vigilanza in bronzo ne' Cappuccini. Per tante opere egli fu ricco.

38. Antonio Coiseux originario Spagnuolo, n. in Lion nel 1640, m. nel 1720. Per la statua equestre di Luigi XIV, ordinatagli dagli Stati di Bretagna, egli fece un profondo studiò sopra i cavalli, a differenza del Bernini e di altri artisti che hanno fatto cavalli senza studiar cavalli. Egli se ne fece portar 16 de' più belli dalle scuderie reali, e ne disegnò i vari movimenti, approfittandosi delle istruzioni de' più abili scudieri, appoggiando tutto su la base dell' anatomia. A tali studi si deve il successo delle arti. Si posson far opere brillanti con meno studio, ma non saranno che passeggiere. Sono mirabili i suoi due cavalli alati alle Tuillerie, uno con Mercurio, l' altro colla Fama: son osservabili per la leggerezza, quantunque non esenti di maniera. Il suo Fauno flautista, la Flora, e l' Admadriade hanno qualche pregio. Monumenti più austeri sono la tomba del cardinal Mazzarini alle Quattro Nazioni, quella del cardinal di Fustenberg a s. Germano, quella del Mansard a s. Paolo, e quella del Colbert in s. Eustachio. A Marlì son suoi i due gruppi di Nettuno, e di Anfitrite, e a Versailles i due fiumi di bronzo, l' abbondanza, uno Schiavo, sette bassirilievi nella colonnata. Molte sono le opere di questo buon artista, specialmente di ritratti, fra' quali è rimarchevole la statua del Gran Condè a Chantillì.

39. Cornelio Vancleve originario Fiammingo, n. a Parigi nel 1645 m. nel 1732. Studiò in Roma, e ritornato a Parigi lavorò molto: due Angeli di bronzo nella chiesa de Nôtre Dame, un Angelo di marmo nella chiesa della Sorbona, tre bassirilievi in quella degl' invalidi, un gruppo alle Tuillerie; le decorazioni nella cappella di Versailles, e ne' giardini la fontana di Diana, e un Mercurio. Egli fu laborioso, e studioso, probo, e di dolci maniere.

40. Sebastiano Slode fiammingo, n. nel 1655 m. nel 1726 si stabilì a Parigi. Si ammira alle Tuillerie il suo Annibale che conta gli anelli de' Cavalieri Romani,

opera stimata per la precisione delle forme, e per la bellezza del lavoro, ma mancante di nobiltà e di espressione. È anche in pregio il bassorilievo negli Invalidi, rappresentante s. Luigi che invia Missionari alle Indie. A Versailles è il gruppo di Proteo e d' Aristea; e a Marlì il Vertunno.

41. Pietro le Gros parigino, n. nel 1656 m. nel 1719. Il suo spicco è in Roma, dove da giovinetto fece due gruppi all' Altare di s Ignazio nel Gesù. Indi il gran bassorilievo di s. Luigi Gonzàga in s Ignazio, e la statua di s. Stanislao. In s. Gio. Laterano i due Colossi, s. Tomaso, e s. Bartolommeo, e in s. Pietro altro Colosso di s. Domenico. Mandò alla Tuillerie una copia d' una Matrona Romana di villa Medici, ma non copiata servilmente. Ritornò a Parigi, ma disgustato dall' accademia, se ne rivenne in Roma, e non ne partì più. Vi lavorò il bassorilievo di Tobia per l' oratorio del Monte della pietà, la statua del cardinal Casanatta nella biblioteca della Minerva, il sepolcro dello stesso cardinale in s. Gio. Laterano, quello di Pio V in s. Maria Maggiore, quello di Monsignore Aldobrandini in s. Pietro in Vincoli, e quello di Gregorio XV in s. Ignazio. Il famoso s. Ignazio d' argento al Gesù è di suo disegno, come anche il gruppo de' tre Angeli. La s. Teresa ne' Carmelitani in Torino è fra le sue migliori opere.

42. Niccola Coustou lionese, n. nel 1658, m. nel 1733. Studiò in Roma, e si propose di far un misto di Michelangelo e dell' Algardi. Meglio se avesse seguita la semplicità greca. Si ammira alle Tuillerie il gruppo della congiunzione della Senna colla Marna, accompagnate da fanciulli co' loro attributi; altri gruppi di Ninfe, la statua di Giulio Cesare, e il pastore cacciatore. È biasimato l'altro suo gruppo in Marlì di un cacciatore che ammazza un cignale, e di un altro che tiene per le corna un cervo per scannarlo. All' incontro è stimato il gruppo de' Tritoni in Versailles. L' opera sua più pregiata è la Deposizione della Croce nella chiesa de Nôtre Dame; dove è anche un s. Dionigi in marmo, e un Cristo. È suo il sepolcro del principe di Conti in s. Andrea, e quello di Crequì ai Giacobini. Per Lion fece in bronzo la Saona. L' opera sua più ragguardevole è il passaggio del Reno. Questo scultore si è distinto per il fuoco delle sue idee e per l' esecuzione gradevole, e anche per la purità delle forme,

ma non già per il carattere savio e grandioso della semplicità antica.

43. Camillo Rusconi milanese, n. nel 1658, m. nel 1728. Studiò molto l'antico in Roma, e ne copiò molte statue. Le sue principali sono quattro Apostoli in s. Gio. Laterano, s. Andrea, s. Matteo, s. Gio. e s. Giacomo. Fece i sepolcri del Pallavicini, e del Fabretti. La sua opera maggiore è il mausoleo di Gregorio XIII nel Vaticano. Egli ha fatto onore alle arti e agli artisti: non fu mai invidioso, nè interessato: lavorò per la gloria; e allora si è buono per sè e per gli altri.

44. Grinling Gibbons m. nel 1727. Ecco l'unico scultore inglese che fu occupato da Carlo II. a decorare il palazzo di Windsor. Gli si attribuiscono le statue di Giacomo II, del Prior, e il monumento del Newton: non gli fanno grand' onore. Molto meno i suoi uccelli, nei quali si possono contar le piume; e moltissimo meno la sua crovatta di merletto.

45. Marco Chabrì lionese, n. nel 1660, m. nel 1727. Fece per la chiesa di s Antonio nella sua patria la pittura e la scultura dell' altar maggiore, e un bassorilievo di Luigi XIV, cui mandò un Ercole. Fece anche un ritratto dell' elettor di Magonza.

46. Pietro le Pautre parigino, n. nel 1660, m. nel 1755. Figlio d' un architetto, studiò in Roma, e ritornato in Francia si rese rispettabile per la sua Clizia convertita in Girasole, e per la s. Marcellina. Ma quel che gli fece più onore è il gruppo di Enea e d' Anchise con Ascanio: non vi si desidera che la grandiosità eroica.

47. Gio. Luigi le Moine parigino, n nel 1665, m. nel 1755. Lavorò molto in ritratti. Fece anche in bassorilievo la Deposizione della Croce in Versailles, due Angeli, una Diana.

48. Roberto Lorenese parigino, n. nel 1666, m. nel 1743. Studiò con fermezza l'antico, e a tal oggetto passò molto tempo rinchiuso nel Vaticano. Assuefatto al ritiro non cercò mai occasione di brillare, e varie circostanze lo attraversarono anche dove fu chiamato. Il suo talento si mostrò nelle quattro Stagioni nel palazzo di Soubise, nel bassorilievo de' cavalli di Apollo, nel Bacco di Versailles, e nella Madonna in Marlì.

49. Angelo Rossi genovese, n. nel 1671, m. nel 1715. Si contraddistinse in Roma per il suo s. Giacomo in s. Gio. Laterano, e per un Satiretto che si mangia un grappolo d' uva. Ma il suo

maggior lustro è ne' bassirilievi, che sono all' altar di s. Ignazio al Gesù, al Deposito d' Alessandro VIII nel Vaticano, della Pietà in Genova. Si vuole che in questo genere egli abbia superato tutti i suoi predecessori. L'Algardi dava un aggetto considerabile alle figure del primo piano, e faceva un misto di basso e di pieno rilievo, lodato di qua, vituperato di là. All' incontro il Rossi ha osservato un mezzo rilievo che si accosta più all' antico. Egli era di costumi amabili.

50. Guglielmo Coustou lionese, n. nel 1678, m. nel 1746, fratello di Niccola. Si trovò a Roma in tali miserie, che se ne sarebbe andato a Costantinopoli, se il le Gros non l' avesse raccolto. Ritornato a Parigi fece per Marli Dafne e Ippomene, due gruppi di Cavalli coi scudieri, e un superbo gruppo dell'Oceano col Mediterraneo. La sua opera capitale è il suo Rodano in bronzo per la statua equestre di Luigi XIV a Lion. In Versailles è un suo Bacco, e un bassorilievo di Cristo frai dottori. Egli terminò il famoso bassorilievo del passaggio del Reno. Negl' Invalidi è un altro suo bassorilievo, come altrove sono altre sue opere prodotte dall'adulazione per i Monarchi. Questo artista ebbe uno stile grandioso ed espressivo.

51. Giacomo Bussì francese, n. nel 1681, m. nel 1740. Fece il sepolcro d'Argenton alla Maddalena, e quello del cardinal de Bois in s. Onorato; e nella chiesa di Nôtre Dame s. Maurizio, s. Luigi, e un bassorilievo di Cristo che dà le chiavi a s. Pietro. La maggior parte delle sue opere è a Madrid, dove egli fu scultore del re di Spagna.

52. Antonio Vasse provenzale, n. nel 1683, m. nel 1736. Lavorò in Parigi le decorazioni del coro di Nôtre Dame, quelle del palazzo di Tolosa, il bassorilievo dell'altar maggiore della Metropoli, e della facciata dei Cappuccini, e la statua della Madonna.

53. Francesco Dumont parigino, n. nel 1688, m. nel 1726. Senz' andare a Roma egli si fece onore colle quattro statue di s. Gio., s. Giuseppe, s. Pietro e s. Paolo in s. Sulpizio. Il suo monumento primario fu il sepolcro del duca di Melun ne' Domenicani di Lilla.

54. Edme Buchardon francese, n. nel 1698, m. nel 1762. Si fece in Roma tanto onore che fu incaricato del mausoleo di Clemente XIII. Ma fu chiamato a Parigi dal re per far la statua di Luigi XIV che è nel santuario de Nôtre Dame. Fece poscia

in s. Sulpizio dieci statue, cioè Cristo e la Madonna con 8 Apostoli, e il sepolcro della duchessa de Lauragais consistente in una donna afflitta appoggiata ad una colonna. La sua principal opera è la fontana di Grenelle, in cui la città di Parigi è rappresentata da una donna seduta su d'una prua di vascello, la Senna v'è rappresentata da un fiume robusto con un remo in mano, e la Marna da una ninfa che tiene un grancio: nelle quattro nicchie sono le stagioni. Il suo Cupido che si taglia un arco dalla clava d'Ercole, è un'opera elegante, ma enigmatica. È stimatissima la sua statua equestre di Luigi XV: quel cavallo è il più bello de' cavalli. Questo scultore è passato per il più puro disegnatore del suo tempo, e della stessa facilità nel grande come nel piccolo.

55. Lamberto Adam lorenese, n. nel 1700, m. nel 1759. Studioso dell'antico passava per eccellente ristauratore di statue antiche in Roma e altrove. Dunque avesse sempre fatto degli antichi e non mai degli Adami. Nelle sue opere tutto il suo talento è negli accessorii lavorati con estrema finezza. Questi trionfi della pazienza e d'una meschina abilità sono ammirati dal volgo: e non hanno che fare colla bellezza. Tale è il suo bassorilirvo della Madonna che apparisce a s. Andrea Corsini in s. Gio. Laterano. Peggio i gruppi in Chiosì rappresentanti la Caccia e la Pesca. Questo della Pesca fu da Luigi XV mandato in dono al gran Federico, che lo fece collocare a Sansouci. Dello stesso gusto è il gruppo di Nettuno, e d'Anfitrite a Versailles. La sua miglior opera è il s. Girolamo negl'Invalidi.

56. Paolo Ambrosio Slode parigino, n nel 1702, m. nel 1758. In s. Sulpizio sono molti suoi lavori di qualche pregio. Il suo Icaro è stimato.

57. Gio. Batista Le Moine figlio di Gio. Luigi, n. nel 1704, m. nel 1778. Suo padre per una tenerezza male intesa non volle che andasse a Roma. Da giovinetto fece la statua equestre di Luigi XV per Bordò, e poi un altro monumento per lo stesso Re per la Bretagna. Ai Giacobini di Parigi è il mausoleo del Mignard; agli Invalidi la statua di s. Gregorio, e di s. Teresa; al palazzo di Subise è la Politica, la Prudenza, la Geometria, l'Astronomia, la Poesia epica e drammatica. Tutte opere scorrette, formate su la maniera di qualche

pittore francese, e opposte allo stile degli antichi.

58. Michelangelo Siode fratello di Paolo Ambrosio, n. nel 1705, m. nel 1764. Lavorò molto in Roma, dove è nel Vaticano un gruppo di s. Brunone, il sepolcro di Capponi a s. Gio. dei Fiorentini, e quello di Wleughels in s. Luigi de' Francesi. A Lion è un suo busto di Calcante, e un altro di Ifigenia. A Vienna del Delfinato è la tomba di due arcivescovi, di Montmorin, e del cardinal d' Auvergne. In Parigi a s. Sulpizio è il sepolcro del curato Languet. A Choisì una copia del Cristo di Michelangelo ch' è nella Minerva in Roma. Questo artista ha peccato contro la purità delle forme, e ha trattato i panneggiamenti al contrario degli antichi.

59. Nicola Sebastiano Adam fratello di Lamberto, n. nel 1705, m. nel 1778. Studiò molto in Roma. Il suo gruppo della Religione in s. Luigi è stimato a Parigi. A Nancì egli fece il gran mausoleo della regina di Polonia moglie di Stanislao. È anche in credito il suo Prometeo. Egli fu superiore a suo fratello, ma non perciò è tra i buoni artisti.

60. Gio. Batista Pegalle parigino, nato nel 1714, m. nel 1785. A forza di lavoro superò gli ostacoli della sua poca disposizione per l'arte. Ritornato da Roma fece in Lion il suo famoso Mercurio, e poi la sua Venere: questi due pezzi furono da Luigi XV donati a *Federico l'unico*. Per Madama di Pompadour, che diceva d'amar le arti, fece il di lei ritratto in piedi, il Silenzio, il gruppo d'Amore coll'Amicizia, e la statua di Luigi XV situata a Bellevue. Gli applausi furono grandi al suo Fanciullo, cui scappa l'uccello dalla gabbia. La sua grand' opera è il mausoleo del Maresciallo di Saxe a Strasburgo. Altre sue opere adornano altri paesi; la statua di Luigi XV a Reims, il sepolcro de Conte d'Harcourt a Nôtre Dame ec. Ma in tutto v' è della maniera frammista con delicatezza.

61. Guglielmo Coustou figlio di Guglielmo, n. nel 1716, m nel 1777. Studiò bene in Roma. In Bordeaux fece l' apoteosi di s. Francesco Saverio. Per il re di Prussia lavorò un Marte e una Venere. Eresse il mausoleo per quel Delfino padre di Luigi XVI. Il bassorilievo della Visitazione in Versailles, il s. Rocco in Parigi e il bassorilievo nel frontone di s. Genevieffa gli fanno onore. Egli era poco laborioso, e commetteva l' esecuzione ad abili scultori che per mancanza di fortuna vendevano il loro talento.

La scultura ha per principale oggetto di perpetuar la memoria degli uomini illustri, e di darci modelli efficaci di virtù. L'altro suo oggetto è di ricercarci de' piaceri con soggetti di ricreazione. Lo scultore, come lo scrittore, è lodevole o riprensibile secondo i soggetti che tratta. Non deve trattare che di cose istruttive e grate, che nudriscano la mente, tocchino il cuore, e sieno gradevoli alla vista.

La scultura nel proporsi l'imitazione delle superficie del corpo umano, non deve ristringersi ad una rassomiglianza fredda. Qual sensazione ecciterebbe? Ha da esprimere la natura viva e in passione.

Tutto quello che per lo scultore è un oggetto d'imitazione, gli è anche un soggetto continuo di studio. Studio suo principale sarà delle statue greche più scelte, degli autori più classici, e di quel bello ideale, che è un riassunto del bello reale della natura.

La natura è nemica delle attitudini sforzate: dunque deve esserne nemico anche lo *scultore*; e se taluno le ha usate per far pompa di disegno, ha fatto male. Ugualmente nemico deve essere delle bizzarrie ne' panneggiamenti. E più ancora de' contrasti troppo ricercati nella composizione, e nella distribuzione affettata delle ombre e de' lumi. Quanto più sforzi si fanno, meno si muove lo spettatore. Colla semplicità si ottiene tutto: nella semplicità è il pregio de' capi d'opera di Grecia.

La scultura abbraccia men oggetti della pittura. Ma quelli ch' ella si propone, e che son comuni a tutti due le arti, sono più difficili da rappresentarsi: questi sono l'espressione, i contorni, i panneggiamenti che debbon far distinguer le diverse specie di drappi.

La scultura ha le sue difficoltà particolari. 1. Ha tanti punti di vista, quanti sono nello spazio che la circonda; deve perciò in ogni sua parte esser ben intesa. 2. Lo scultore deve aver grande tenacità d'ingegno per superare tutti i disgusti del suo lento meccanismo. L'ingegno si fortifica coll'esercizio; e lo scultore ha meno esercizio del pittore. 3. Mancando allo scultore l'incanto seducente del colorito, qual precisione, qual verità, quale scelta d'espressione non deve metter egli nelle sue opere per attrarre l'attenzione de' riguardanti? La sua opera non è per lo

più che una sola figura; così egli non dice che una parola sola; bisogna che sia una parola di grand' energia. 4. Questa gran parola non si può dire senza la più rigida esattezza di disegno. Le pitture del Rubens e del Rembrandt piacciono, benchè di disegno impuro: questo difetto è compensato dal colorito. 5. Lo scultore, sgrossato il marmo, non può più correggersi: i suoi pentimenti gli sono inutili e rabbiosi. Frattanto egli è obbligato esprimer le forme del corpo e unirvi il sentimento. La riunione di queste due parti (quanto è difficile!) è il sublime della *scultura*.

Per quanto sia difficile la composizione d'una sola figura, molto più lo è nei *gruppi*, e più ancora nei *bassirilievi*. Qui la moltiplicità degli oggetti differenti non ha da formare che un solo argomento variato nelle parti, ma semplice e uno. Qui concorrono le stesse leggi della pittura.

Il *bassorilievo* è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del secondo, e farvi armonia. I piani vi hanno da essere variati, le ombre e i lumi distribuiti con dolce gradazione. Il principal soggetto v'ha da campeggiare il più cospicuamente. Il lume centrale non vuol esser interrotto da alcun dettaglio di ombre magre e dure, le quali produrrebbero macchie, e distruggerebbero l'accordo. Lo stesso cattivo effetto produrrebbero i piccoli fili di lume in grandi masse di ombre. Non i scorci ne' piani d'avanti; comparirebbero stecchi. Le figure del secondo piano debbono esser meno risentite di quelle del primo; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. Col rocco indeciso e vago, e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva, la *scultura* avrà l'accordo ch'ella può avere dal colore unico del marmo o del bronzo.

È da evitarsi soprattutto che intorno a ciascuna figura non regni un orlo di ombra ugualmente tagliata: svanirebbe la bella illusione degli aggetti e delle lontananze, le figure comparirebbero schiacciate e come incollate su d'una panca. Le figure hanno da tondeggiare ne' loro bordi, con un sufficiente aggetto nel mezzo. È ben naturale l'ombra d'una figura su d'un'altra, quando i piani sono vicini. Ma i piani delle figure principali non si hanno da confondere. Se una figura è isolata, richiede un'ombra opposta

dietro al fianco del suo lume, e se si può, un chiaro dietro alla sua ombra.

Il grezzo, il pulito, il granellato, ben disposti, hanno qualche pretensione al colorito. I riflessi del pulito hanno leggerezza e armonia.

Questa parte della *scultura* è la prova men equivoca della sua analogia colla pittura. Tranne il colorito, il *bassorilievo* è un quadro. Sono sorelle. Sieno pur sorelle, ma ciascuna faccia il suo dovere.

Il dovere della *scultura* è la *forma* e il *carattere*, cioè l'esattezza del *disegno*, e l'*espressione* conveniente al soggetto.

La *scultura* non può colorire. Le statue colorite non sono per gli artisti, ma per gli artigiani e per il volgo più goffo. L'artista deve far *illusione* non fino a far prendere una produzione della sua arte per la natura stessa, ma di mostrarla rassomigliante alla bella natura, col dare al marmo l'apparenza delle morbide carni, e de' tendini fermi.

Se la scultura non può far uso di colori, nemmeno può svolazzar panneggiamenti alla *pittoresca*. La ragione è chiara. Se il principalissimo scopo dello scultore è il disegno, dunque il suo scopo è il *nudo*. E se non può sempre lavorar *nudo*, lavori men *vestito* che può. Onde i panneggiamenti della scultura vogliono essere come li usarono i buoni artisti greci, i quali coprivano sì delicatamente le loro statue, che ne apparivano sempre le belle forme. Perciò le vestivan di drappi come bagnati, e a pieghe minute e naturali. Li usaron talvolta in grande e gettati, come nel Zenone e nella Flora di Campidoglio, e nel Mario di villa Negroni. All'incontro gli scultori moderni per dar del pittoresco alle loro sculture, hanno maneggiato le drapperie in un modo che non conviene neppur a' pittori, e ne sono risultati scogli, incartocciamenti, mostruosità. Il Bernini specialmente vi si scapricciò.

Il Bernini non peccò soltanto ne' panneggiamenti, alterò tutte le forme, le scontorse, le smorfiò. I suoi successori di male in peggio. La *scultura* non risorse bene. Ghiberto e Donatello, che furono de' primi ad imitare l'antico, lo imitarono in piccolo; perchè non videro il grande. Michelangelo lo vide, ma nol vide che in una sola parte, nell'*anatomia*, e diede in un' affettazione anatomica. I suoi seguaci ne seppero men di lui, e andarono a tastoni. Tutti in somma si sono più o meno allontanati dallo stile greco. Chi più di qualunque

vi si accosta, è Antonio Canova. Il suo Mausoleo di Papa Ganganelli in Roma ai ss. Apostoli, e quello di Papa Rezzonico in s. Pietro, sono opere greche, e greche bellissime sono le altre sue sculture eleganti e graziose. Questo valente artista maneggia per divertimento il pennello alla *tizianesca*: le sue due Veneri innamorano.

Le *sculture* sono spesso a disposizione dell' architetto. Egli non può disporne ad arbitrio. È obbligato adattarle al carattere de' suoi edifici. La sodezza dell' ordine *dorico* richiede sculture sode e semplici; il *ionico* le vuole più eleganti, e il *corintio* più leggere e più ricche. Ma dove l'architettura non ammette incavo nè traforo, non ammette neppure que' *bassirilievi* a più piani che presentino sfondi.

SCUOLA in pittura significa l'unione di tutti gli artisti d'una nazione. Onde tutti i pittori d' Europa dopo il ristabilimento delle Arti sono classificati sotto la divisione di Scuola *Fiorentina*, *Romana*, *Veneziana*, *Lombarda*, *Francese*, *Tedesca*, *Fiamminga*, *Olandese*.

Qui si stabilisce il carattere di queste differenti *Scuole*, e de' principali maestri, che ne sono stati i fondatori. Un maggior numero di artisti si troverà agli articoli Architetti, Incisori, Pittori, Scultori.

Scuola fiorentina. Questa Scuola si distingue per la fierezza, per il moto, per una certa austerità malinconica, per un' espressione di forza che esclude forse le grazie, e per un disegno grande quasi gigantesco. Ha anche del pesante, ma ha parimente una maestà ideale che inalza la natura umana sopra la sua debolezza. Gli artisti toscani soddisfatti d' imporre ammirazione, par che non curino di dar piacere.

Questa *scuola* è veneranda, è la madre di tutte le altre.

Le arti degenerate dopo Nerone rovesciarono col colosso dell'impero romano disfatto da' Barbari. Trovarono in Grecia un miserabil ricovero; non già per protezione di Sovrani, e per gusto di nobili, ma per pietà religiosa. Gli artisti ne traevano una sussistenza meschina, e non mai applauso. Le loro *immagini* rusticamente scarabocchiate eran coperte d' oro e di gemme: la ricchezza n'era tutto il bello.

A quella miserabile Grecia ricorse l' Italia più miserabile per avere qualche miserabilissimo artista. Firenze nel 1240 da colà fece venir alcuni pittori, tutta

l' abilità de' quali si riduceva a far un contorno goffo, e a ciafrugliarvi dentro del colore: facevano anche del cattivo mosaico; e così ignoranti erano ammirati dagl'Italiani più ignoranti.

Fra gli ammiratori, il Cimabue giovinetto destinato da' suoi nobili genitori alle scienze più barbare delle arti, scappava da' suoi studi per andar a veder que' greci che spegazzavano nella chiesa di santa Maria Novella, e scarabocchiava i suoi quaderni, finchè divenne allievo di que' goffi maestri.

Il Cimabue fu l'alba della pittura sepolta per dodici secoli in una notte la più tenebrosa. I più dozzinali artisti arrossirebbero oggi di far opere come il Cimabue. Frattanto le sue furono stimate portentose. Quando egli terminò una Madonna per s. Maria Novella, accorse il popolo a prenderla rispettosamente dallo studio del pittore, e la portò in chiesa a suon di trombe. Gli applausi sono il latte delle arti bambine, e cogli applausi crescono le arti, fioriscono, e giungono alla maturità: l' indifferenza pubblica ammazza in culla i talenti. Se il Cimabue non avesse trovato ammiratori, Firenze non avrebbe forse avuto Michelangelo. Il Cimabue morì nel 1301, dipinse a fresco e a tempera.

Il Giotto pastorello di pecore fu trovato dal Cimabue nell' atto che disegnava una pecora sopra un mattone, divenne suo allievo, e fece far all'arte nuovi progressi. Fu chiamato a Roma da Bonifacio VIII, e vi eseguì la *navicella* nel portico di s. Pietro.

In poco tempo il numero de' pittori divenne sì considerabile in Firenze, che nel 1250 vi stabiliron la Compagnia detta di s Luca.

Verso questo tempo Paolo Ucello fu il primo ad osservare la prospettiva. Il Massolino nel principio del secolo XV diede più grandiosità alle figure, diede loro anche qualche espressione, e assestò meglio i panneggiamenti. Il Massaccio sorpassò questo suo maestro, e fu il primo a dar forza, moto, e rilievo alle pitture, mostrò qualche grazia, e rappresentò gli scorci meglio dei suoi predecessori. Per lungo tempo i pittori posavan le figure su le dita grosse, perchè non sapevan disegnare un piede in iscorcio.

Andrea Castagna fu il primo Fiorentino a dipingere ad olio: invenzione di Gio. Van-Eick più noto sotto il nome di Gio. di Bruges. Antonello da Messina avendo veduto a Napoli un quadro ad olio di Gio. de Bruges, andò a trovarlo in Fiandra,

e ne ottenne il segreto, che egli poi communicò ad un suo allievo Domenico Veneziano. Il Castagna lo carpì da Domenico, e per gratitudine lo massacrò di notte. L' infelice mortalmente ferito si fece portar in casa del suo caro maestro, e spirò fra le sue braccia. Il mostro poi sul punto di morte confessò il suo misfatto.

Il Pisanello discepolo dell'obbrobrioso Castagna si distinse nella pittura, nella scultura, e nell' incisione delle medaglie.

Il Ghirlandajo, prima orefice e poi pittore, pose nella composizione qualche intelligenza; fu maestro di Michelangelo.

Andrea Verrocchio scultore e pittore dipinse con durezza, ma con disegno corretto, diede grazia alle teste delle donne, fu il primo a formare in gesso i visi delle persone per far ritratti rassomiglianti, e fu maestro di

Leonardo da Vinci n. nel 1445 m. nel 1520 fu dotato profusamente de' doni della natura; bello di statura e di viso, forte, agile, vivace, e di gran talento. Egli coltivò tutte queste sue buone disposizioni fin ad abbracciar tutte le arti con riuscita grande. Egli danzava con grazia, maneggiava bene i cavalli, giuocava a maraviglia negli esercizi cavallereschi, suonava bene parecchi strumenti, sapeva di storia naturale, scieuza allora nascente come tutte le altre, e si dilettava talmente di poesia italiana che ne fu uno de' fondatori. Non trascurò niuna delle arti del disegno. Studio l' architettura esercitò la scultura, e fece della pittura la sua principal professione. Per fondamento del disegno egli pose lo studio delle matematiche, della prospettiva, dell' ottica, della meccanica, e dell' anatomia.

Chiamato a Milano da Lodovico Sforza detto il Moro v' ebbe la direzione dell'accademia di pittura e d' architettura fondata da quel Sovrano. A Milano egli spiegò un talento di grande ingegnere nel condurre in quella città le acque dell' Adda per un canale d' un' esecuzione creduta impossibile. Egli superò tutti gli ostacoli della natura, e fece valicare i navigli per i monti e per le valli.

Applicò alla pittura tutta la sensibilità del suo cuore, e vi aprì nell' espressione degli affetti una strada fin allora ignota. Diede anche alle sue figure più grazia di qualunque suo antecessore. Fu anche buon colorista, benchè le sue tinte tirino al violastro. Puro e preciso fu

il suo disegno, nè senza grandezza. Non s' inalzò su la natura, ma la imitò con qualche scelta. Non vinse affatto la durezza, perchè non si conosceva ancora quella linea ondeggiante che sembra tendere alla retta e alla circolare, e che non è mai nè l' una, nè l' altra. Le sue opere eran finite, ma non esenti di secchezza accresciuta dalla pratica di marcar troppo que' contorni, che debbono in qualche maniera perdersi. La sua secchezza però è in comparazione de' buoni artisti che sono venuti dopo; ma era morbido e pastoso riguardo agli artisti del suo tempo. Le sue opere avean il raro pregio di far distinguer le figure nettamente da lungi.

Si racconta che accompagnando da Firenze a Roma il Duca Giuliano de' Medici, egli per passatempo fece delle figure che volavano in aria e discendevano in terra. Gli uomini hanno tentato spesso di volare, o di far volare.

Egli avea tanto merito che dovette provare i tratti dell' invidia. Si disgustò del soggiorno di Roma e di Firenze per le persecuzioni di Michelangelo, che gli suscitò i motteggi di tutti i suoi allievi. Se Michelangelo gli era superiore per la grandezza delle sue idee, e per la sua profonda scienza del disegno, gli era ben inferiore in tutte le parti amabili dell' arte.

Per sottrarsi ai disgusti che soffriva nella patria, andò in Francia invitatovi da Francesco I, vi visse poco, e morì fra le braccia di quel Monarca.

È noto il trattato della pittura di Leonardo da Vinci colle figure disegnate dal Pussino. Nella Biblioteca Ambrosiana si conservano molti suoi scritti.

Michelangelo Buonarroti n. nel 1474 m. 1564 malgrado il suo nobil parentado si diede alle belle arti, e ne ritrasse un nome brillante, che la più alta nobiltà non sa dare.

D' un carattere fiero e inflessibile, le sue opere sono riuscite più terribili che belle. Egli si ha per di prima classe nella scultura, nella pittura, e nell'architettura; e in tutto si manifesta sempre la violenza del suo carattere. In quel tempo un artista era pittore, statuario, architetto, ingegnere, orefice, e con applicazione indefessa voleva professare ogni arte.

Michelangelo seppe profondamente l' anatomia, e ne fece sì grande pompa pedantesca che obliò la bella natura. Si dimenticò che i muscoli sono raddolciti dalla

pelle che li cuopre, e che sono meno sensibili ne' fanciulli e nelle donne che nella virilità. Le articolazioni delle sue figure sono grossolane, le carni troppo rotonde, e i muscoli troppo grandi e d'una forza uguale; non mai muscoli oziosi, nè d'un carattere conveniente. Del colorito poi non ne volle far conto, e quando vide un Tiziano disse che quella era un' occupazione da donne e da fanciulli. Trascurò ancora il chiaroscuro, il costume, la distribuzione, le drapperie. E con tutti questi difetti massicci impose, e impone ancora. La sua alterigia sorprese, incantò fin ad esser cantato.

Michel più che mortal angel divino,
Ma l'incanto finì, sparir le larve.

Ebbe il lodevol metodo di modellare in terra o in cera tutte le figure che voleva dipingere. Si rende così un conto più severo delle forme che si hanno da rappresentare. Questa pratica sì familiare agli artisti di quel tempo non dovea esser abbandonata.

Scuola romana. Gli avanzi greci di Roma sono gli elementi della gloria, che Roma moderna ha nelle belle arti. Su lo studio delle antichità si sono formati i suoi artisti: vi hanno trovata la scienza del disegno, la bellezza suprema delle forme, la grandezza dello stile, la giustezza delle espressioni, la semplicità de' panneggiamenti, la maestà della composizione. Queste parti principali dell'arte costituiscono il merito della scuola romana. Non si è molto applicata al colorito: questo vien l'ultimo, e l'uomo non può abbracciar tutto in una volta.

Pietro Perugino, n. nel 1446, m. nel 1524, è il patriarca della scuola romana. Apprese da Leonardo da Vinci, e particolarmente dal Verrochio a dar della grazia alle teste delle donne, ma si conservò sempre secco. La sua principal gloria è d'essere stato maestro di

Raffaello Sanzio d'Urbino, n. nel 1483, m. nel 1520; dotato dalla natura di tutte le belle disposizioni per riuscire il più degno professore delle belle arti. Nè suo padre pittore oscuro, nè Pietro Perugino, nè Michelangelo, nè Masaccio, nè Leonardo da Vinci furono i suoi veri maestri. Le sculture greche di Roma antica furono i modelli che gli fecero quella impressione felice, per cui egli le studiò con tutto l'amore, e seppe mirabilmente imitarle.

Assuefatto ad imitar la

natura con precisione, non gli fu difficile imitar l' antico, non praticamente, ma con esattezza e con discernimento. Egli non abbandonò la natura, ma imparò dagli antichi come dovea essere scelta e studiata. Conobbe che i Greci non l'aveano seguita ne'piccoli dettagli, ma che ne avean preso il più necessario e il più bello, e che la lor principal bellezza consisteva nella regolarità delle proporzioni.

Il suo disegno è bellissimo, ma non così compito come quello de' Greci. Raffaello per quanto ammirabile non conobbe la vera bellezza. Fu eccellente nel carattere de' filosofi, degli apostoli, e degli uomini provetti, ma non già nelle figure ideali. Gli mancò altresì la grandiosità e la nobiltà degli antichi. Il suo Cristo è un morto ordinario, Il suo Padre Eterno mostra la debolezza e la declinazione dell' età, nè dà idea della natura incorruttibile, come in qualche testa antica di Giove. Nelle donne si abusò de' contorni convessi e tondeggiati, e diede nel pesante; e per evitar questo difetto ricadde talvolta nel secco.

Il gusto del suo disegno fù piuttosto romano che greco. Egli studiò l'antico nè bassirilievi, donde prese l'abito di far risentir le ossa e le articolazioni, e di lavorar meno le carni. I bassirilievi sono stimabili per la convenienza delle proporzioni reciproche di ciascun membro, ma non hanno quella eleganza, e quella flessibilità che si ammira nel Laocoonte, nell'Apollo, nel Gladiatore ec.

Raffaello si trova debole deve gli mancò l' antico, come si osserva nelle mani delle sue figure, perchè poche mani si sono conservate nelle statue antiche. I suoi fanciulli son troppo savi e gravi, e senza quella morbidezza e quel brio conveniente alla loro ridente età.

Ma se egli non si elevò alla bellezza ideale degli antichi, il che di rado gli era permesso da' suoi soggetti e dal costume del suo secolo, s' innalzò bensì alla purità della espressione. Conobbe col suo sublime ingegno che l' espressione delle passioni è una delle primarie parti dell' arte. Far agire persone, e non rappresentar i loro movimenti esterni, non è mettere in azione viventi, ma automati. Chi trascura l' espressione, non rappresenta che fantocci. Il principale oggetto di Raffaello fu l' Espressione, cioè stabilire secondo l' assunto le passioni convenienti ai personaggi, e far tendere tutte

le figure, tutti gli accessorii, e tutte le parti della composizione all'espressione generale del soggetto.

La composizione e l'insieme delle figure è il raro pregio di Raffaello. Conobbe che la sua arte non è muta, ma che ha da parlare alla mente e al cuore, per farla parlare, ha da dire qualche cosa; e che ha da dire se i soggetti non sono espressivi? Se Raffaello non giunse alla sublimità de' Greci, vide almeno quel che la natura ha d'espressivo e di bello. I Greci volarono con maestà fra il cielo e la terra; Raffaello camminò egregiamente su la terra.

Egli fu sorprendente nella Composizione; egli ne fu il creatore senza aver avuto genere di modello nè antico, nè moderno. La composizione è di due specie: quella di Raffaello è del genere espressivo; l'altra è teatrale o pittoresca, consistente in una disposizione gradevole di figure; di questa è stato inventore il Lanfranco. Quella di Raffaello è superiore, poichè richiede grande raziocinio. Egli non si lasciò sedurre dalle idee comuni, e badò sempre al soggetto principale. Egli avrebbe passato i limiti della umanità, se avesse posseduto nello stesso grado le altre parti dell'arte.

Non pensò molto all'armonia, perchè non pensò al delicato, nè al grazioso.

Fu debole nel Chiaroscuro; v'imitò per altro la natura con iscelta. Impiegò masse, e distribuì i chiari grandi per le parti più apparenti delle figure. Se questo metodo non produce quell'effetto che si chiama *magico*, dà almeno quella nettezza, che fa distinguere le figure da lontano. I suoi lumi sono più forti nel davanti del quadro, e le ombre degradano a misura che le figure sono in dietro.

Raffaello non fu gran colorista, perchè poco dipinse ad olio. Nel suo colorito però si osserva talvolta una gran verità, e vi si vede un progresso nell'ultimo tempo della sua breve vita.

Ma il vivere si misura dalle opere e non dagli anni. I suoi talenti, la sua urbanità, la sua eccellenza nell'arte, lo resero così rispettabile che il cardinal di s. Bibiana gli offrì sua nipote per moglie, e Papa Leon X gli diede la speranza della sacra porpora: ma egli morì di 37 anni per eccessi venerei, ed è più celebre di Papi, Re, Imperatori, e Cardinali, e Duchi, e Gran Signori.

La scuola veneziana è discepola della natura. Gli Artisti Veneti non aveano

sotto gli occhi come i Romani i belli avanzi dell' antichità, e copiaron la natura senza scelta; ma furono sensibili alla bella varietà dei suoi colori, e si contraddistinsero nel colorito, senza esserne distratti dalle altre essenziali parti dell' Arte. Non si contentarono di caratterizzar gli oggetti co' loro colori particolari, ma diedero anche col contrasto della luce e delle ombre un vigor piccante da fissar lo sguardo.

Quel Domenico Veneziano che fu assassinato a Firenze da Andrea Castagna, e che fu il secondo Pittor Italiano a dipinger ad olio, fu maestro di Giacomo Bellini che morì nel 1470, e lasciò due figli da lui ammaestrati nella pittura.

Gentil Bellini non dipinse che a tempra. Giovanni, ch' era il fratel minore, dipinse ad olio, fu buon colorista, introdusse dell' armonia, fu men secco di suo fratello e di suo padre; ma il suo disegno è gotico, e senza espressione.

Giorgione suo discepolo fu di miglior gusto nel disegno, si contraddistinse per la facilità del lavoro, e per il progresso del colorito. Morì di 32 anni.

Tiziano Vecelli nato nel 1477, m. di peste nel 1576. Gran pittore, cioè gran colorista, e niente di più. Quando vide l' opere di Giorgione cominciò a cercar l' ideale nel colorito, e lo trovò col dipinger ad olio, col fare ritratti, panneggiamenti, e paesaggi.

Osservò attentamente i più belli colori della natura, e vide che in ciascun oggetto v' è un' infinità di mezze tinte; quindi conobbe l' armonia. Osservò che nella natura ciascun oggetto ha un accordo particolare di trasparenza, di opacità, di ruvidezza, di pulimento, e che tutti gli oggetti differiscono nel grado delle loro tinte e delle loro ombre. Prese indi il più per il tutto, cioè d' una carnagione che avea molte mezze tinte formò una sola mezza tinta, e non ne impiegò quasi niuna in quella che ne avea poche. Con questi studi pervenne ad un colorito superiormente bello. Egli è il principe de' coloristi.

Per il colorito Tiziano maneggiò passabilmente il chiaroscuro, ma trascurò il disegno, l' espressione, la composizione, la convenienza, e quasi tutte le altre parti della Pittura, come tutti gli artisti della stessa scuola.

Mostrò del gusto nelle rappresentazioni delle donne e de' fanciulli. Diede alle donne attitudini semplici e neglette, questo non è grazia,

ma qualche cosa di rassomigliante. Seppe abbigliarle con eleganza pittoresca.

Dipinse anche belle stoffe, e di buon carattere; ma non perciò si può dire ch'egli disponesse bene i panneggiamenti: le pieghe sono spesso difettose. Copiò la natura, e la natura non è da per tutto bella.

Nella Composizione da principio fu simmetrico, come era il metodo di quel tempo. La sua seconda maniera fu più varia e più libera, ma difettosa e senza principii.

Tra pittori di storia il Tiziano fu il miglior paesista: scelse bene i siti, variò le forme degli alberi, espresse bene le foglie, e per render più piccanti i suoi paesaggi, vi rappresentò qualche effetto straordinario della natura.

L'impasto de' suoi colori e il maneggio del suo pennello non lasciano alcuna idea de' colori della tavolozza: i suoi quadri paiono colorati dalla stessa natura.

La *Scuola Lombarda* si distingue per la grazia, per il disegno gradevole benchè non correttissimo, per il chiaroscuro, per un pennello morbido, e per un bell'impasto di colori.

Antonio Allegri da Correggio, n. nel 1494, m. nel 1534, n'è il padre e l'ornamento. Incominciò come tutti gli artisti del suo tempo dal copiar la natura; ma portato alla grazia purgò il suo disegno di tutte le parti taglienti e angolari. Conobbe che nelle forme grandi è il grazioso; rigettò dunque tutte le piccole parti, ingrandì i contorni, evitò le linee rette e gli angoli acuti; e così diede grandiosità al suo disegno, lo rese elegante, ondeggiante, vario, ma non sempre puro e corretto.

Egli non ispandeva come Raffaello il lume su tutto il quadro: collocava i lumi e le ombre dove credeva che facessero il miglior effetto. Se il lume cadeva naturale dove egli voleva tener chiaro, egli lo imitava come lo vedeva; se no, vi metteva un corpo chiaro o opaco, una carne, un drappo, o qualunque altro oggetto che producesse il lume ch'egli desiderava; e così pervenne alla bellezza ideale del chiaroscuro. La sua delicatezza gl'insegnò che l'opposizione troppo forte di lumi e di ombre cagiona gran durezza, onde non pose mai il nero a canto al bianco, ma per insensibil gradazione passò da un colore all'altro, mettendo il grigio scuro a canto al nero, e il grigio chiaro a canto al bianco; quindi le sue opere sono

d'una dolcezza e d'un'armonia grande. Si astenne anche di metter insieme masse forti di lume e di ombre; se avea da fare una parte molto illuminata o ombrata, non vi metteva immediatamente a canto un'altra della stessa specie, ma vi lasciava frammezzo un intervallo di mezza tinta, per cui riconduceva l'occhio da una gran tensione al riposo. Con questo equilibrio di colori l'occhio riceve continuamente sensazioni diverse senza restarne faticato, perchè vi contempla sempre nuove bellezze.

I quadri del Correggio sono d'un tono morbido. Egli impiegò colori trasparenti per rappresentar le ombre al naturale, e adottò un modo di velare che fa comparir realmente oscure le parti ombrate, il che non può effettuarsi che con colori trasparenti, i quali assorbendo i raggi della luce rappresentano una superficie oscura; tutto il contrario fanno i colori opachi per quanto scuri sieno. S'avvide anche che la luce del Sole non è bianca, ma giallastra, e che i riflessi han il colore de' corpi donde si riflettono. Ciò nondimeno i suoi lumi son troppo chiari e un poco grossolani, e le carni non troppo trasparenti.

L'espressione di Correggio è tutta per le grazie. Se dipinge il dolore, è il dolor d'un fanciullo che passerà presto al riso; se dipinge la collera, è quella d'un giovane dolce e amante. Per la distribuzione dispose le sue figure per produrre piuttosto grandi masse di ombre e di lume, che per l'espressione generale.

Anche ne' panneggiamenti ebbe in mira la grazia. Vi cercò più le masse che l'espressione, il gradevole più che il bello. Sono larghi e leggieri i panneggiamenti, ma le pieghe non sono sempre ben intese, e talvolta nascondono e tagliano le figure. I colori sono bene scelti, e spesso rari per dar alle carni più spicco e delicatezza.

Il gusto delicato, che portò Correggio al grazioso ed al gradevole, dovette necessariamente condurlo all'armonia, ch'è l'arte di passare da un estremo all'altro per insensibili gradazioni intermedie. Fu armonioso nel disegno, tagliando con linee curve le linee rette che farebbero contorni angolosi e ondeggiando sempre il suo tratto. Armonioso ne' lumi e nelle ombre pose sempre tra due estremi un intervallo per servir di legame e di passaggio dall'uno all'altro. Dopo una certa tensione gli

occhi han bisogno di riposo; perciò ad un color dominante egli fa succedere una mezzatinta, e per gradazione insensibile guida lo spettatore ad un' altra tensione. Così una musica grata e melodiosa ci desta sì dolcemente, che sembra più un incanto che un suono interrotto.

Gusto delicato nel colore, perfetta intelligenza del chiaroscuro, arte d' unir chiaro a chiaro e ombra ad ombra, staccar gli oggetti dal fondo, e armonia impareggiabile, sono le parti che unite alla grazia rendono il Correggio superiore a tutti gli altri pittori.

Della seconda scuola *Lombarda o Bolognese* sono i Caracci, ristauratori della pittura, la quale s' era in Italia alquanto oscurata dopo tanto splendore di Raffaello, di Tiziano, di Correggio.

Luigi fu il maestro de' due suoi cugini Agostino e Annibale ch' eran fratelli. Tutti e tre nacquero nel Bolognese poco dopo la metà del secolo XVI. Studiaron tutti le opere de' più insigni pittori italiani, e specialmente quelle di Correggio e di Tiziano, stabilirono in Bologna un' accademia dove s' insegnarono le belle arti del disegno con molto profitto, e ne uscirono valenti artisti, Guido Reni, Domenichino, Guercino, Lanfranco. Tutti costoro poi studiarono in Roma l' antico, e le opere di Raffaello.

Luigi Caracci fu buon colorista, e seppe disporre i colori da esprimer le idee e i sentimenti, come le parole esprimono il ragionamento. Ebbe anche grazia e grandiosità.

Agostino fu letterato e incisore, ebbe più vivacità di concetti, e più facilità nell' esecuzione, come si osserva nella Galatea, nell' Aurora, e nel Cefalo della Galleria Farnese.

Annibale si caratterizza per la fierezza, per un disegno più profondo, e per un' esecuzione più ferma. I suoi chiaroscuri della galleria Farnese sono per il disegno preferiti ai suoi quadri. Ma gli si rimprovera d' aver saputo imitar l' antico nell' esterno, non già nell' interno, cioè di non aver saputo rappresentare quell' espressione che è lo scopo del disegno.

La *Scuola Francese* è secondo i Francesi un aggregato di scuole differenti. Si vedrà meglio or ora.

Nicola Pussino, n. nel 1594 m. nel 1665, benchè Francese si deve tenere per Romano, perchè visse sempre e studiò in Roma. Fu studiosissimo dell' antichità, e

della natura, malgrado la sua indigenza. Copiava le sculture antiche, le modellava, le misurava con accuratezza, girava per la campagna romana osservando e notando le viste più grate, e i più belli effetti della natura; abbozzava quanto per le strade incontrava di rimarchevole, edifici, figure, fisonomie, drappi, arme, utensili. E poteva egli credersi in povertà, quando ogni sera rientrava nella sua umile casetta per aggiunger nuove ricchezze al tesoro che accumulava? Chi l'avesse veduto l'avrebbe creduto infelice, e tutti i suoi istanti eran godimenti. Geometria, Anatomia, Storia, meditazione su la teoria dell'arte accrescevano le sue delizie. Egli metteva Raffaello nel primo rango, a Domenichino dava il secondo, e studiava Tiziano per il colorito. Ma non si curò d'esser gran colorista. Non cercò di sedurre, nè di piacere agli occhi, il suo intento fu di parlare alla mente, e di variar tuono secondo la varietà degli argomenti. Non ricchezze grandi, ma nobili e semplici; belle masse d'architettura, e non ornati in dettaglio; paesaggi superbi, e non giardini di delizie; non gale di sfarzo, ma panneggiamenti maestosi; ma con troppe pieghe: tutto era per l'espressione del soggetto, osservando sempre con esattezza la convenienza e il costume. Onde egli si può caratterizzare per un pittore *erudito*. Con tanto merito egli volle vivere nella mediocrità, esigeva poco per i suoi lavori, metteva dietro al quadro il prezzo destinato, e se gli si dava di più lo restituiva, come fece per il Ratto di s. Paolo, per cui gli furono dati cento scudi, ed egli ne rimandò indietro cinquanta; e quel ch'egli dava per sessanta, da lì a poco era venduto per mille. Ispirò a sua moglie il disprezzo delle ricchezze, nè tenne mai un domestico in suo servizio.

Il Pussiuo lontano da Francia ammirato e non imitato, non ebbe alcuna influenza allo stabilimento della scuola francese. Ne fu bensì fondatore uno de' suoi nemici Simon Vovet. m. nel 1641, il quale sorprendeva per la facilità di dipingere; con un solo colpo di pennello faceva un quadro; ma che quadro? senza disegno, senza espressione, con colore falso, e tutto ammanierato.

Carlo le Brun n. nel 1619 m. nel 1690 suo allievo istituì l'Accademia Reale della pittura in Parigi. Fece qualche soggiorno in Roma, e

poco si curò del Pussino, e delle grandi opere italiane. D' immaginazione feconda e bollente si diede a quella parte di pittura moderna, che si chiama la *gran macchina*, e che è una composizione inzeppata di figure d' ogni genere. Sono celebri le stampe delle sue opere, la famiglia di Dario, la battaglia e il trionfo d' Alessandro, e di Costantino ec. Ma il disegno è goffo, i panneggiamenti son mal intesi, espressione in enigmi, ammanierato in tutto e confuso, e intrigato, com' era il suo carattere intrigante e soverchiatore verso gli altri di qualche merito, speecialmente contro

Eustachio le Sueur, n. nel 1617, m. nel 1655, stimato in Francia un altro Raffaello, di cui non vide che le stampe, perchè non fu mai in Italia. Fu discreto nel disegno, nell' espressione, nel colorito, e ne' panneggiamenti, non diede in confusioni teatrali, e fu semplice nella composizione. Ma il le Brun diede il tuono alla scuola francese, perchè egli distribuiva le opere e le grazie, e tutti adottarono la sua maniera teatrale e strepitosa, e con imitarlo si son più esagerati suoi difetti.

Scuola tedesca non è scuola, ma qualche Artista in qua, in là di stile gotico.

Alberto Durer, n. in Norimberga nel 1470, m. nel 1527, fu bravo incisore, e il ristauratore della pittura in Alemagna. Senza veruna cognizione delle bellezze antiche e moderne egli spiegò il suo ingegno fecondo in imitar la natura come la trovava. Le sue composizioni son variate, i suoi pensieri ingegnosi, e il suo colorito è brillante. Ma secco, ruvido, senza scelta, senza costume, senza prospettiva aerea; osservò bensì la prospettiva lineare, e seppe l' architettura militare e civile. Il suo libro delle proporzioni del corpo umano è senza scelta, e poco utile: non si han da misurare che le proporzioni belle.

Giovanni Holbein di Basilea n. nel 1498, m. nel 1554. Dipinse in tutte le maniere, e fu stimato specialmente ne' ritratti per il colore fresco e brillante. Per non soffrir i capricci di sua moglie andò per consiglio di Erasmo in Inghilterra, dove fece una fortuna che non poteva sperar nella sua patria.

Alla *Scuola Fiamminga* si deve la pittura ad olio, inventata da Gio. Van-Eyck, detto di Bruges, perchè si stabilì colà, essendo nato a Manseyk nel 1370. Anche sua sorella Margherita fu pittrice, e per maneggiare

senza distrazione il pennello non volle maritarsi. Giovanni pervenne alla scoperta di dipingere ad olio per mezzo della chimica, di cui era dilettante. Per dare più vivacità ai suoi quadri, egli avea trovata una vernice, ma per asciugarla bisognava metter il quadro al fuoco o al sole; un giorno gli si spaccò un quadro che gli avea costato molta fatica. Pensò dunque di adoperar olio di noce e di lino come più seccativi, e cuocerli con varie droghe, e comporne una vernice più bella della prima. Si avvide poi che i colori si stemprano meglio coll' olio che con la colla o col bianco d' uovo come faceva prima, e si conservano, e si asciugano, e hanno lustro senza più bisogno di vernice. Ecco la sua famosa scoperta, per cui i suoi quadri furon subito richiesti da per tutto. Avutone uno Alfonso re di Napoli, Antonello da Messina accorse in Fiandra per procacciarsi il segreto ec. Gio. da Bruges ebbe gran fecondità; nel suo s. Gio. si contano 330 teste tutte differenti, ma in tutto fu secco e crudo. Egli fu in Fiandra il fondatore del mestiere della pittura; il fondatore dell' arte fu Pietro Paolo Rubens d' Anversa n. nel 1577 m. nel 1610. Viaggiò molto, e siccome era di famiglia nobile, fu dal Duca di Mantova spedito in qualità d' inviato alla corte di Spagna, dove co' suoi quadri fece fortuna grande, e si trattò alla grande colà e da per tutto. Fu anche ministro di Spagna a Londra per un trattato di pace, in cui riuscì a maraviglia; onde fu fatto cavalier in Inghilterra, e il re di Spagna lo creò gentiluomo di camera colla chiave d' oro. Fu altresì incaricato in Francia. Era dotato di molte belle qualità per persuadere e per piacere; fisonomia nobile e dolce, bella statura, tratto gentile, eloquente, colto, generoso, benefico. Ma per quanto fosse carico di ricchezze e di onori non tralasciò mai di dipingere. Dipinse moltissimo in ogni genere. Era facile in inventare e in eseguire, e avea gran fuoco. Ma con tutti questi vantaggi poteva esser corretto e savio. Non purità, nè correzione di disegno, non semplicità di composizione, di colorito, di panneggiamenti, nè nobiltà d' espressione, nè scelta di forme. E pure egli avea osservate le migliori opere antiche e moderne. Il suo fuoco lo sbalzò in una grandezza impetuosa, in una varietà di fasto e di apparato, e in un certo lustro che

abbaglia la vista. E tale è la scuola fiamminga.

La *Scuola Olandese* consiste generalmente nella imitazione fedele della natura, nel colorito, e in un pennello prezioso: tutto il resto è ignobile, piccolo, abbietto; è la natura degradata.

Luca di Leyde ne fu il capo, n. nel 1494, m. nel 1533, ma egli ebbe più lo stile gotico che l'olandese. Egli fu un buon incisore.

Rembrandt Vanryn m. nel 1674 figlio d'un mulinaro ebbe per istudio il suo mulino, e per modello le persone che vi frequentavano. Egli studiava un Olandese grottesco, o una fantesca di taverna, come a Roma si studia l'Apollo, o la Venere. Fu chiamato in Amsterdam, e vi menò la stessa vita, imitò sempre la bassa natura, e i suoi capricci furono per lui l'ideale dell'arte; non conobbe l'antico che di nome, e se ne burlò. Tutte le sue opere sono senza nobiltà, paiono mascherate. Frattanto egli fu un pittore insigne per il colorito, per il chiaroscuro, per il maneggio del pennello, e per l'espressione non nobile, ma vera e viva. Fu anche incisore.

Gio. de Laer, n. nel 1613, morto nel 1673, detto delle *bamboccíate*, perchè a Roma per la sua corporatura fu chiamato *bamboccio*. Dipinse cacce, fiere, feste, assassinii, paesaggi, marine, ma in piccolo, con buon disegno, e con color vigoroso.

La maggior parte delle scuole sopraddette non esistono più. Vi sono bensì molte accademie di belle arti del disegno, vi sono da per tutto moltissimi artisti, ma rari rarissimi i buoni. La Spagna non ebbe scuola quando ebbe Pittori di molto merito. L'Inghilterra crede d'avere una scuola istituita nel 1766, ma non è che un'Accademia, di cui è stato presidente Reynolds m. nel 1792, e tutta l'Europa cerca la stampa del suo quadro del conte Ugolino. Le pitture inglesi non sono note che per le stampe.

Non è difficile trovar la causa del differente stile delle scuole o delle accademie. È tutto dipendente dal carattere nazionale. I Greci operavano di bellezza ideale, perchè ideali eran le loro applicazioni. Roma antica non fece che raccorre le opere greche, e su queste si sono formati gli artisti di Roma coll'aggiungervi tutto quel tetro del suo clima. I Napoletani sono gesticulatori e cannaroni, e le loro opere si risentono delle loro

maniere. I Toscani sono politi, ma minuti, secchi e malinconici. Venezia è splendida, fastosa, ridente. I Lombardi danno nello smorfioso, i Tedeschi son duri, i Batavi e i Belgi grossolani e veraci, gli Spagnuoli orgogliosi e leali, il Francese è contorto d' un' affettazione teatrale, e l' Inglese è schietto e bilioso.

SCURCIO, e SCORCIO è l'apparenza di un oggetto che veduto di faccia e di lungo comparisce più corto che veduto traversalmente. Un uomo sdraiato veduto da piè, si vede in *scurcio*, comparisce più corto che veduto da traverso.

Lo *scurcio* è naturale, e in molte occasioni inevitabile. In una testa guardata di faccia, la larghezza degli orecchi è necessariamente in *scurcio*. La prospettiva dà le regole sicure per ben eseguirlo. Ma non tutto il naturale è bello.

Le forme sono più belle ne' loro sviluppi che negli *scurci*. Dunque l' artista li eviti più che può, specialmente nelle figure principali che si hanno a spiegare in tutta la loro bellezza. Raffaello e Mengs li hanno sfuggiti anche nelle volte.

Tutto al contrario molti artisti sono spiccati di *scurci*, e di *sotto in su* per far pompa del loro sapere. E che sapere è il saper fare cose non belle, che non possono esser intese che da soli intendenti? Lo scopo delle belle arti è di far cose belle che piacciano a tutti.

SECCO. Come un terreno *secco* è arido, così un'immaginazione *secca*, uno stile *secco*, una composizione *secca*, un colorito *secco*, e *secco* e arido un disegno.

Secchi sono i primi saggi dell' arte, perchè si cerca allora d' imitare ne' più piccoli dettagli gli oggetti che si prendono per modelli. Raffaello imitando i suoi maestri vicini al risorgimento dell'arte, ebbe nella sua prima maniera questo difetto, ma poi se ne corresse interamente. È dunque questo un difetto correggibile colla riflessione e col lavoro: purchè non sia inerente al carattere dell' artista.

I giovanetti che cominciano a disegnare sono per lo più come le nazioni che cominciano a pratioar le arti: sono *secchi*. Abbian dunque i giovanetti dal bel principio buoni modelli da copiare, e buone istruzioni, che li esentino dalla *secchezza*. Non aguzzino troppo il lapis, affinchè il tratto sia più *grasso*, sugoso, e morbido. Ma qual rimedio contro il carattere *secco*, e contro l'immaginazione arida e sterile?

SEMPLICITA unita alla

bellezza costituisce il grande. Dacchè si va lungi dalla *semplicità*, si abbandona il grande, e si cade nell' apparato. Il grande stile richiede *semplicità* in tutte le parti; nel soggetto, nelle forme, nelle attitudini, negli aggiustamenti, nella composizione, nell' ordinanza, negli accessorii, negli effetti, nel colore, in tutto. All' incontro niente di *semplice* entra nello stile d' apparato; tutto v' è brillante, ricco, fastoso. Lo stile *semplice* e grande suppone un gran cuore in chi lo possiede, e un gusto grande in chi lo applaudisce. Lo stile d' apparato dà successi più facili e più generali, ma gloria meno durevole. In Roma, dove si è conservato più il gusto antico, le composizioni sono più semplici, nè si fa gran conto di quella varietà di oggetti, che per i loro differenti colori sono tanto in voga altrove.

SENTIMENTO è il risultato della sensibilità. L'artista che *sente* fortemente quel che si richiede per esprimer bene le forme della natura, dà loro un tratto *risentito*, e cagiona *sentimento*. L' indecisione e la mollezza son contrarie al *sentimento*. Il sentimento è sempre accompagnato da fermezza. Ma la fermezza deve risultare da una sensazione giusta, impressa dall'oggetto imitato, e da una cognizione accurata di esso oggetto: altrimenti non si ecciterebbero che sensazioni incerte, o nulle.

SERLIO (*Sebastiano*) Bolognese, m. 1552, studiò le antichità romane, le misurò, e compose un buon libro d' architettura civile. Il suo stile fu puro, ma secco. Fu invitato in Francia da Francesco I, e si occupò nelle fabbriche del Louvre, di Fontenebleau, e delle Tornielle. Per il cortile del Louvre egli ebbe la magnanimità di preferir il disegno dell'Abate di Clugny al suo proprio. Il superbo palazzo Malvezzi in Bologna si attribuisce al Serlio: è a tre ordini, ma ciascuno ha la sua cornice; bastava una sola in cima.

* SERPENTINO. Propriamente pietra dura (non *marmo* come ha il vocabolario della Crusca); specie di rocca porfiritica, nera o verdastra, con cristalli grandi di *scherlo*, che imitano in qualche modo le macchie dei serpenti. *Serpentino* dicesi anche in generale di cosa di vari colori.

* SERRA. Nome francese che si è volgarmente adottato in Italia per indicare il luogo, ove si chiudono nell' inverno le piante che non reggono al gelo, ed ove

si conservano in tutte le stagioni le piante de'climi più caldi.

SERVANDONI (*Niccola*) fiorentino, n. nel 1695, morto nel 1766. Girò per tutte le corti d' Europa a sfoggiar feste le più sontuose, e vi guadagnò ricchezze e decorazioni. Egli non fu semplice *Ornatista*, fu pittore di vedute, e architetto. La sua principal fabbrica fu la facciata di s. Sulpizio in Parigi; ma è a tre ordini. È anche di suo disegno la *rotonda* di 12 colonne corintie fatta per il Marescial de Richelieu, e non serve che per *ghiacciaia*. Egli fu sontuoso in tutto, anche nel suo.

* SESTO ACUTO. Arco composto di due porzioni di cerchio, che nel colmo forma angolo acuto curvilineo. Dicesi a distinzione di quegli archi che sono a punto fermo di tutto sesto, cioè di mezzo cerchio, o di meno che tutto sesto, cioè minori di mezzo cerchio. *Baldinucci*.

* SESTO RAMPANTE. Dicesi volgarmente di un arco che, sebbene fatto a semicircolo, si piega tuttavia da una parte; si usa d' ordinario per sostenere le scale che diconsi a *rampa*. *Vocabolario unito al* Vignola.

* SFERISTERIO. Edifizio destinato presso gli antichi all' esercizio della sferistica; o sia ai giuochi che facevansi con diverse specie di palle.

* SFIATATOI. Aperture che si lasciano dai gettatori di metallo nelle forme, affinchè nel gettare in esse cera o metallo possa uscirne l' aria, e così restino le cavità delle forme piene del tutto, e la statua non venga spezzata o bucata. — Si pongono pure sfiatatoi dagli architetti ai condotti delle acque, acciocchè l' aria compressa non cagioni nocumento ai medesimi. « Di mano « in mano «, dice il *Cel-* « *lini* di certa sua opera, « ch' io alzavo la terra, vi « mettevo i suoi sfiatatoi «.

* SFOGATOI. Vacui che si lasciano dagli architetti nelle grossezze de' fondamenti e de' muri da imo a sommo, quando sono grossi assai, affinchè per essi possano traspirare i vapori che si sollevano dal terreno senza nuocere alla muraglia. Così il *Baldinucci*. Più veramente si praticano quei fori per dare libero corso all' aria, e guarentire la massa dalla umidità concentrata, che perniciosa riuscirebbe all' edifizio — Il Segretario Fiorentino si è servito di quel vocabolo in significato di contromine.

* SFRAGISTICA. Arte o scienza che versa intorno

ai sigilli ed alle loro impronte, delle quali si fanno importanti collezioni, che formano un ramo della scienza antiquaria ed un oggetto altresì di qualche importanza per le belle arti.

SFUMATO è un modo di dipingere, che lascia una incertezza nella terminazione del contorno, e ne' dettagli delle forme, quando si guarda l'opera da vicino; ma in giusta distanza sparisce ogni indecisione. Questa maniera è gradevole; è naturale: gli oggetti ad una certa distanza paiono indecisi, perchè inviluppati più o meno in vapori. Lo *sfumato* par ch' escluda il sentimento. La carriera dell'arte è sì vasta che si giunge alla gloria per varie strade

SGRAFFITO è una specie di pittura che consiste in una preparazione di stucco d'un fondo nero, su cui si applica un intonaco bianco, e togliendo di questo intonaco con una punta di ferro si scuoprono de' pezzi neri che fanno le ombre, e si ha una specie di chiaroscuro ad imitazione delle stampe.

Andrea Cosimo n'è stato forse l'inventore, e Polidoro da Caravaggio il promotore. Questo genere ha molta forza, e resiste più d'ogni altro alle ingiurie del tempo, ma è disaggradevole alla vista, e perciò abbandonato.

Se una incisione è fatta da mano timida si dice *sgraffita* o sgraffignata.

SILENZIO esprime una composizione savia, che produce nello spettatore calma a causa della moderazione de' movimenti, e della dolcezza degli effetti. Questo bel *silenzio* è opposto al fracasso del colorito e de' movimenti.

SIMMETRIA per i Greci era lo stesso che proporzione. In questo eglino furono maestri. Dalla giustezza delle proporzioni deriva la grazia, la bellezza, e la vita delle loro opere. I moderni per *simmetria* intendono quello che i Greci chiamavano *Euritmia*, cioè corrispondenza di parti uguali di qua e di là, come i nostri due occhi, le due braccia, le gambe ec. Questa nostra *simmetria* deve aver luogo in architettura negli oggetti esposti contemporaneamente alla vista; ma non già in quelli che si hanno da vedere successivamente. I pittori nel rinascimento delle arti andarono su le tracce degli architetti. Lo stesso Michelangelo nel suo gran *Giudizio*, e Raffaello nella sua *Teologia*, caddero in questa affettazione.

* SIMA, o SCIMA, come scrive il *Baldinucci*. Gola ne' membri degli ornamenti,

detta anche *intavolato*. È questa un membro che da un aggetto tondo di sotto si riduce ad un incavato di sopra a simiglianza della lettera *S* posta a rovescio. Dicesi ancora *gola dritta* e *goletta*.

* SIMPLEGMA. Gruppo intrecciato di varie figure che si toccano, o si abbracciano. Tale è quello dei figliuoli di *Niobe*.

* SIPARIO. I Romani chiudevano la scena con una tenda, alla quale davano il nome di *auleo*, o di *sipario*. Quel *sipario* non si alzava, come si fa al presente, ma si abbassava. Quella tenda era probabilmente dipinta, e rappresentava per lo più fatti storici, come da *Ovidio* può raccogliersi. Ora si fanno in vece quadri di paesi, architetture e talvolta quadri allegorici. Ma il nostro motodo di illuminare la scena espone i pittori ai più grandi pericoli, ed esige molte precauzioni, ed un calcolo esatto dell' effetto della luce vivissima riflettuta sui colori, affinchè que' quadri allegorici possano produrre a vicenda l' effetto loro sull' occhio dello spettatore, massime ne' teatri assai vasti.

SIMPATIA fra' colori non è che un loro accordo piacevole. Vi sono colori belli, che uniti insieme fanno male all' occhio.

* SISTILO. Intercolonnio di due diametri della colonna, o di tre diametri dall' asse dell' una a quello dell' altra.

SITO. La bella scelta del *sito* è più generalmente essenziale al paesista che al pittore di storia: là è un oggetto primario; qui non è che un accessorio. Ciò nondimeno il pittore deve farne una scelta conveniente al soggetto, e all' azione, per contribuire con piacere all' effetto generale, e alla moralità dell' assunto.

I giardini d' Armida debbon offrir le grazie che quella maga avea con tanta cura raccolte per incantare il suo amante. Quello degli Elisi, dove Enea vuol abbracciare suo padre, deve richiamare le idee trasmesseci da Virgilio. Quello d' Arcadia, in cui il Pussino fa che due amanti incontrino fra le loro voluttà il sepolcro colla famosa iscrizione *et in Arcadia ego*, è un sito d' idea morale.

Dopo d' avere scelto il carattere e la disposizione generale del *sito*, deve l' artista disegnar i piani in maniera che le dimensioni de' terreni e degli oggetti ne indichino lo spazio e le lontananze. Deve perciò ricorrere alle leggi delle due prospettive. Fissar prima i punti della lontananza; indi frapporvi le inuguaglianze

de' terreni, valli, colli, montagne; finalmente determinarvi le forme, e le grandezze particolari degli alberi, degli scogli, delle case ec. giusta l'effetto della prospettiva aerea, il quale unito all'esattezza della prospettiva lineare faccia vedere tutta l'estensione del *sito*.

Nella ricchezza de' *siti* può entrar mare, fiumi, accidenti del cielo: gli effetti del suo lume, le forme e il color delle nuvole, e il tono del quadro, contribuiscono all' effetto generale del chiaroscuro, all' armonia del colorito, e al carattere de' *siti* secondo le stagioni e le parti del giorno. I *siti* pittoreschi bene scelti e ben composti possono fare scusare qualche difetto nell' esecuzione de' dettagli, siccome l' esecuzione giusta in tutte le parti può dare risalto anche a' *siti* comuni e mancanti di carattere.

La *situazione* vantaggiosa d' un edificio qualunque dipende dalla bontà 1. del terreno fertile e sodo, 2. dell' aria ventilata e pura, 3. dell' acqua leggiera e semplice, 4. dell' esposizione non troppo elevata, nè bassa, 5. dell' amenità di vedute. Molti edifici sono privi di queste *situazioni*, e più privi ne sono i paesi e le città: perchè si è per lo più fabbricato per necessità, per bisogni, per varie occasioni, e di rado per iscelta. La scelta suppone libertà e raziocinio; due ingredienti rarissimi.

* SMALTO, dicesi talvolta qualunqoe vetro colorato da una sostanza metallica, che a quello ha tolta la sua trasparenza. L' arte di comporre questi vetri non era incognita agli antichi, e di questi sono formati que' piccoli cubi che servirono alla fabbricazione de' musaici.

Ma lo smalto propriamente detto, è un intonaco vitreo, o di alcuna materia vetrificabile, col quale si sono ricoperti talvolta i vasi ed altre opere di terra cotta, e le lamine e altri lavori di metallo.

* SMERIGLIO. Minerale che, ridotto in polvere, e usato con acqua, serve a lavorare le pietre più dure, a brunire l' acciaio, ed a pulire i marmi.

SMORFIA è tutto quello che non è della semplicità naturale.

La società è tutta in *smorfie*. Tanto meglio per voi altri artisti. A voi dispiacciono le *smorfie* che osservate nella vita civile, e più dispiacciono le *smorfie* che l' occhio intelligente mira nelle vostre opere. Dunque osservatele bene e astenetevi d' imitarle.

Bisogna spesso vedere i difetti, per sentire meglio le bellezze; quanto più si è disgustato dalle affettazioni degli uomini, più giusta è l'idea che si acquista delle loro sincere affezioni.

Chi vuol conoscere questa sincerità la troverà più ne' gran modelli dell' arte che nella natura stessa. Le buone sculture greche, i Raffaelli e tanti altri insigni artisti hanno sempre espressi gli affetti veri dell' uomo, e non mai le affettazioni, colle quali egli cerca di mascherarsi e di *smorfiarsi*.

SOAVE è tra il dolce e il grato. Se la composizione ha delle espressioni forti e piccanti; se il colore è vigoroso, addio *soavità*. La soavità urta negli scogli della mollezza e dell' insipidezza. Se si uniscono due estremi di color o di effetto, l' urto è aspro e duro. Ma se si passa da un estremo all' altro per impercettibile sfumamento, l' effetto sarà *soave*. Se si accosta il nero al bianco, l' impressione sarà forte e dura; ma se tra l' uno e l' altro si mette un grand' intervallo di mezze tinte, vi sarà dolcezza, e se fra le tinte sarà una insensibile gradazione, risulterà il *soave*.

SOFFITTI vogliono essere adorni. Gli antichi di cassettoni semplici. Quanto più semplicemente si adornano, tanto più compariranno ornati.

* SOGLIA dicesi la pietra, che sta per piano in fondo della porta, dove posano i cardinali, o gli stipiti. — *Soglia intavolata* dicesi quella che ha nella più alta parte o nella superiore un bastone, che alcuna volta rigira con parte della modanatura dello stipite; *liscia* quella che torna a piano del mattonato.

SOLAI. Per l' impalcatura de' *solai* conviene avvertire che 1. I legnami sieno della stessa specie, dritti, forti, asciutti. 2. I travi vadano da muro a muro per la larghezza della stanza, ugualmente grossi, e distanti fra loro quant' è la loro grossezza, e colla loro testa abbraccino tutta la grossezza del muro, nè vadano mai su vuoti di porte o di finestre; le loro teste sieno brustolite, o fasciate di piombo, affinchè non sieno danneggiate dalla calce. 3. Lungo i travi vanno le tavole grosse un dito, bene squadrate a vena dritta per il loro verso. Vi si stenda sopra uno strato di paglia o di felce indi uno di malta ben battuto, poi un altro di cocci e calce, e finalmente il pavimento secondo la condizione del luogo.

SOLIDITA'. E che v'è di solido in questo nostro bel mondo.

Muoiono le città, muoion i regni.

Muoiano pure. *Solidità* di fabbriche non è immortalità, ma la lor maggior durata possibile. A quest' effetto vuol essere 1. scelta di materiali, 2. e loro buon uso.

1. Per la scelta di materiali si richiede perizia, fisica, onestà.

2. Per farne buon uso convien aver riguardo 1. alla quantità, cioè impiegarne a sufficenza; evitando eccesso e difetto. 2. Distribuire i più forti dove richiedesi più forza. 3. Connetterli fra loro che facciam tutto un masso.

Costruito un edificio, è sempre pericoloso ritoccarlo nelle sue parti essenziali. La grossezza de' massicci fa spesso illusione; si crede potervi fare impunemente delle aperture, o soprapporvi altra fabbrica, e se ne vede poi un doloroso sconcatenamento.

* SOMMOSCAPO. Parte alta della colonna ove si trova il collarino.

* SOPRACCOLONNIO dicesi alcuna volta l'architrave sovrimposto alle colonne.

* SOPRALIMITARE. Architrave delle porte.

* SOPRAPPORTA. Ornamento che si colloca al di sopra dell' architrave o del fregio di una porta nell' interno degli edifizi. Fassi in quadratura, in pittura, in bassorilievo. Importa però assai che quell' ornamento corrisponda al carattere della porta e della camera.

SORDO in pittura è quel colore, che non ha lustro, e fa un tono dolce e vago. Questi toni *sordi* fanno spiccare i colori brillanti.

SORIA (*Gio. Batista*) romano, n. nel 1581 m. nel 1651; architetto dozzinale, come si osserva nelle facciate ch'egli eresse in Roma alle chiese della Vittoria, di s. Susanna, di s. Gregorio, di s. Carlo a Catinari, di s. Grisogono, ricche sì, e non altro.

SOSTRATO costruì in Gnido sua patria bellissimi passeggi sostenuti da archi. La sua grand' opera fu il Fanale d' Alessandria nell' isoletta di Faro, che per i sedimenti del Nilo non è più isola. Quella torre era alta 450 piedi a più piani decrescenti: il pianterreno esagono co' lati alternativamente concavi e convessi, ciascuno lungo uno stadio; della stessa forma era il secondo e il terzo; quadrato il quarto fiancheggiato da 4

torri rotonde; il quinto rotondo ricinto di logge con grande lanterna in cima, e anche con uno specchio d'acciaio per vedervi meglio le navi. Una grande scala, e tutta la fabbrica era di pietra di taglio. Era quest'opera fra quelle che si chiaman le *sette maraviglie*.

Questa maraviglia non era un semplice fanale, serviva anche di fortezza al porto, essendo ricinta d'un muro sul declivio del greppo. Su questo gran monumento v'era la bella iscrizione: *Sostrato di Gnido figlio di Dessifane agli Dei conservatori per chi naviga sul mare*. Gli Dei conservatori erano i Tolomei, i quali fecero grandi beneficenze in Egitto col promuovervi le arti e le scienze. Quindi il gran tempio di Serapione, il Museo, la Biblioteca di 700 mila volumi. Tolomeo Evergete vi portò 2500 statue; e suo figlio Filopatore spedì cento architetti a Rodi per un tremuoto ruinoso.

SOTTERRANEI necessari per preservare le case dalla umidità, e comodi per conservarvi liquori, legni, e varie proviste.

Voglion essere a volta sostenuta da buoni muri e, se è spaziosa, da piloni, ma non di molta altezza, affinchè non si dissipi il fresco. Scale comode ad una rampa. Molti spiragli per la circolazione dell'aria. Buoni materiali da non degradarsi all'umido. Il suolo deve esser di pietraglia secca ben battuta con carbon pesto. Ne sieno ben lontani i condotti e le fosse delle latrine.

* SOTTOGOLA. Gola rovescia sotto il dentello.

* SOTTOGRONDALE. Parte del gocciolatoio della cornice per la banda di sotto, che si fa incavata, affinchè l'acqua non si appicchi alle membra della cornice.

SPACCATO. Dicesi volgarmente il disegno rappresentante la sezione interna dell'edifizio *V*. SEZIONE.

SPECCHIO amico fedele che non ti adula, e ti mostra la tua opera affinchè tu la rivedi e la esamini senza prevenzione. Fanno anche meglio gli specchi convessi, purchè sieno d'una misura sufficente: quelli di piccol diametro corrompono la forma degli oggetti.

SPINTARO da Corinto riedificò il tempio di Delfi eretto da Trofonio e da Agamede. La piccola cupola vi fu poi fatta da Teodoro Focio. Questo tempio il più santo dell'antichità fu il più saccheggiato. Le sue più

belle ricchezze erano le sentenze de' sette savi e delle Anfizioni: *Conosci te stesso, e gli altri. Niente di Troppo. Porta ogni giorno a casa qualche cosa di buono. Nel dubbio, Astienti ec.*

SPIRITO, vivacità, brio, è come lo spirito di vino: di rado e poco.

Nelle arti è il talento d' indicare quello che non si esprime. Le opere colossali debbono essere fiere ed esagerate; quelle di grandezza naturale han da esser giuste e precise; quelle in piccolo sono suscettibili di *brio*. Le opere terminate debbono essere compite, le abbozzate posson avere de' tratti *vivaci*. L' artista sia pur ingegnoso, e inventi, ma se non compisce le sue invenzioni, che artista è?

* STADIO. Luogo dove si esercitavano gli atleti, e che faceva parte degli antichi ginnasi. Secondo *Vitruvio*, era più lungo che largo, e circondato di gradi, sui quali potevano collocarsi numerosi spettatori. — *Stadio* dicevasi ancora il luogo ove celebravansi i giuochi solenni, e specialmente le corse. Lo *stadio* di Olimpia era della lunghezza di 600 piedi. Tre parti se ne distinguevano, l' ingresso, la parte di mezzo, ed il fine, o la metà.

* STALLI. Sedili che si collocano nel coro delle chiese. In alcuni di questi si sono prodigati gli ornamenti di intaglio e di Tarsia. Celebri sono quelli di *s. Maria* di Bergamo.

STENTATO. L' artista lavora per dar piacere; ma non piacerà, se lascia veder la pena che gli ha costato il suo lavoro. Quando si è ben lavorata un' opera, l' ultimo lavoro è di farvi sparire lo *stento*.

STILE è la riunione di tutte le parti che formano un' opera, e ne costituiscono la sua maniera d' essere. Tali *stili* sono molti; i principali sono i seguenti.

Lo *stile sublime* è nell' esecuzione di quelle grandi idee che rappresentano oggetti soprumani, come deità, eroi, geni. Qui l' artista innalza le forme note ad una purità, che in natura non si vede mai. Vi omette perciò tutti i segni d' un meccanismo inferiore, e le forme subalterne, affinchè non intorbidino le forme principali. Tale è l' Apollo di Belvedere.

Lo *stile bello* rappresenta perfettamente bella la natura, è puro, sbarazzato di tutta le inutilità, ma non s' innalza al sublime, al celeste. Il Laocoonte, Meleagro, Apolline, il Gladiatore, le Veneri ec. sono del *bello stile*.

Lo *stile grazioso* è nei movimenti, facili, moderati, delicati, più modesti che fieri, d' una esecuzione soave e variata, ma senza cader nell' affettato. Apelle ne fu il gran maestro. Gli antichi facevano consister la grazia in render gradevole la bellezza, come si osserva nella Venere de' Medici, nell' Ermafrodito, nel Cupido di villa Borghese. Fra' moderni Correggio è *graziosa* ne' contorni, e nel chiaroscuro, ma ha talora ecceduto fin quasi alle smorfie.

Lo *stile espressivo* prende per principale oggetto l' espressione. In questo niun de' moderni è paragonabile a Raffaello: par ch' egli abbia fatto il ritratto de' personaggi che ha posto in iscena: gli altri artisti non hanno fatto che persone finte, che vogliono imitare quelle che rappresentano. Raffaello sentiva giusto il carattere di ciascun personaggio, e lo esprimeva con giustezza.

Stile naturale è quando si cerca di rappresentar la natura com'è senza abbellirla, senza depurarla. I pittori Olandesi, specialmente il Rembrandt, il Deniers, Gherardo Dow, vi sono ben riusciti. Il Velasquez anche meglio.

Stili *viziosi* sono il *caricato* di Michelangelo, il leccato de' Lombardi, lo *strappazzato* di Cortona, e di Luca Giordano ec.

STORIA in pittura è il primo e principal genere che rappresenta non la storia sola, ma ogni favola antica e moderna, ogni allegoria, qualunque immaginazione.

Invece di dirsi *genere storico*, si avrebbe dovuto dire *classe*, poichè abbraccia tutti i generi della pittura, quali sono i generi de' *paesaggi*, de' *fiori*, de' *frutti*, delle *bestie*, dell' *architettura*, delle *battaglie*, de' *ritratti*, de' *rabeschi* ec. tutti questi generi non sono che accessorii della *storia*.

Ogni pittore che imiti esattamente un oggetto, è bravo Ma ciò non basta per essere vero pittore. Lo scopo della pittura è d' imitar in maniera che si conosca la imitazione, e questa imitazione piaccia alla vista, tocchi il cuore, e nudrisca la mente. Questo è l'oggetto del pittore di storia. Che ingegno, che cognizioni, e che lavori non gli si richiedono! Il pittore di genere è piuttosto un artefice che un artista. S'ingannano molto coloro che mettono l'essenza della pittura nell' inganno. Una canna ben dipinta, e supposta attaccata ad un chiodo su d' un muro, può ingannare anche il più gran pittore a stendervi la mano per prenderla. Ma

questa imitazione è più da meccanico che da artista.

Il pittore di *storia* ha da rappresentare con elevazione e con iscelta le azioni e le immaginazioni più interessanti: la nobilità del soggetto, e la grandezza dello stile hanno da incantare lo spettatore. Perciò l'artista ha d'avere una testa poetica, cioè inventrice, e perciò la pittura è una *poesia muta*. Il pittore ha da dire a sè stesso: » mai niente di pic» colo, nè in modo basso: » niente di mortale: innal» zerò gli uomini al di so» pra dell' uomo stesso „: così Orazio parlò a sè stesso. *Nil parvum, nil humili modo, nil mortale loquar*.

Il Rubens per rappresentare Maria de' Medici fatta reggente alla morte di Enrico IV, immaginò Enrico IV su nell'Olimpo fra' celesti, ec., e la regina in gramaglie condotta al trono dalla prudenza e dalla saviezza corteggiata da' grandi del regno.

Il Pussino per esprimere il prodigio della Manna per gl' Israeliti, morti di fame nel deserto, v'introdusse una figlia che non accortasi ancora del miracolo allatta sua madre, e due ragazzi più in là si battono per un pezzo di manna.

Fra' pittori di *storia* la preminenza è per chi è eccellente nel disegno e nell' espressione per adattarli ai caratteri, all' età, ai luoghi, e alle circostanze del soggetto, e tutto con coloriti convenienti alla totalità, e alle parti, e cogli accessorii degli altri generi prementovati

Anche i ritratti sono *storiati* se sono in qualche azione interessante. Chi ha la vanità di farsi ritrarre, ha anche quella di *storiarsi*. È necessario che l'artista vi riesca, altrimenti n'esce una ridicoleria, come Luigi XIV in un enorme parruccone sul corpo di Apollo; e come tante Dame e Pedine in Veneri, in Ebe, e in Flore, alle quali si può dire se quelle Dee fossero state così, niun altare avrebbero avuto.

I ritratti *storiati* non convengono che a personaggi di storia, la quale non conserva che quello che merita d'essere imparato, cioè utilità grandi.

STRADE debbono avere tre qualità; solidità, comodità, bellezza. I Romani vi riusciron meglio degli altri. Se ne conservano ancora sane dopo 2000 anni.

1. I Romani scavavano fra due linee parallele quanto dovea essere la larghezza della strada, e scavavano finchè trovavano un terreno sodo, che rendevano più sodo e uguale col batterlo fortemente co' mazzapicchi. Su quel

fondo mettevano uno strato di pietre piane connesse con malta: *statumen*. Indi un secondo strato grosso un piede, *rudus*, composto d'ogni pietrame, di ciottoli, e di malta. Poi un terzo strato, *nucleus*, di differenti materie, di calce, di creta, di ghiaia, battute e impastate insieme. Finalmente il quarto strato, *summum dorsum*, *summa crusta*, era di ciottoli conficcati nello strato inferiore; ma per lo più era di grandi selci irregolari disposte con regola di piombo ad opera *incerta*. Dov'è rocca e scoglio, per praticarvi strada, convien ricorrere al fuoco. Vi si faccia fuoco di fascine, e quando lo scoglio è ben infocato, vi si butti, non aceto, come dicono che facesse Annibale su le Alpi, ma acqua, e gli scogli si scaglian subito. La strada si faceva sempre alquanti piedi più alta del livello delle campagne, e talvolta fin a 15 e 20 piedi. Si rinfiancava perciò di gran massi di pietra di taglio. Non si poteva fare cosa più solida, specialmente se dal mezzo era alquanto in pendio di qua o di là a schiena d'asino, come debbono essere tutte le strade esterne, per il facile scolo delle acque. Tutto al contrario debbono essere le strade interne delle città; debbon aver un po' di concavità nel mezzo affinchè le acque scorrano nelle cloache, e non entrino nelle case.

2. Per la comodità delle strade i romani sormontavano qualunque ostacolo. Ponti superbi dovunque occorrevano, tagli e trafori di montagne, come si vede nella via Flaminia, a Napoli, e a Cuma; facevano di tutto per abbreviare e per ispianare.

Se il selciato delle vie romane dopo migliaia d'anni è ora incomodo a noi che vogliamo andarvi colle ruote; noi ce lo possiamo rendere ben agiato con coprirlo con un buon battuto di ghiaia. E se quelle vie sembrano a noi alquanto strette, noi possiamo far larghe le nostre quanto vogliamo. L'essenziale è costruirle forti alla romana, e in modo che non faccian mai nè polvere, nè fango. Questa è vera comodità.

Per comodità le strade antiche erano guarnite di poggiuoli per montare a cavallo, perchè i cavalieri romani non sapevan che cosa fossero staffe. Eran altresì guarnite di colonne migliarie. È un gran sollievo per chi viaggia saper quante miglia ha fatto, quante ne ha da fare, e quanto v'è da un paese all'altro. Sono perciò comode quelle lapidi, che nelle

intersezioni delle strade indichino quale conduce al tal paese. Comodi parimente sarebbero di tratto in tratto sedili, e orologi solari. Della comodità delle osterie è superfluo farne cenno. Da tutti sì fatti comodi risulta.

3. La bellezza delle strade ricrea chi viaggia, e indica floridezza della nazione. Molto belle saranno state le vie romane bordeggiate da tempietti, da mausolei, da monumenti d'ogni genere. Anche gli alberati abbelliscono molto, purchè non sieno uniformemente prolungati alla noia, come è accaduto in alcuni luoghi che per farsi belli si son fatti insoffribili.

STRAPPAZZARE è far male per negligenza, o per affettar facilità. Quanti artisti strapazzatori!

STREPITO e fracasso sono le pitture de' Cortonisti, le sculture de' Berninisti, le architetture de' Borroministi. È irragionevolezza inzeppar figure, arnesi, membri, ornati in un disordin tale, che se si movessero, farebbero un gran fracasso. In certi soggetti di battaglie, di baccanali, di giuochi, di fiere, par che si richiegga fracasso e strepito. Ma la gloria dell' arte è d' imitar la natura nella bellezza, e non nell' ubriachezza e nel furore.

STUDIO è l'esercizio ragionato di tutte le parti dell' Arte. L' arte è imitazione della natura: dunque il principale studio è quello della natura. Ma la natura offre nel fisico e nel morale bellezze e difetti, virtù e vizi. Conviene scegliere, e per sapere scegliere vi vogliono principii così solidi che mettano e mantengano nel retto sentiero l' artista illuminato e l' uomo probo.

Per istudiare le migliori opere de' maestri, non basta copiarle, bisogna meditarne i principii, e considerare i motivi che hanno condotto le operazioni del maestro. Chi non ne considera che il solo stile non copierà che lo stile; ma se poi vuol operar da sè, resta senza guida, perchè non trova niente nella natura che rassomigli a quello stile, e il suo studio sarà inutile. All' incontro chi studia le cause, che hanno determinato il maestro, può impiegare le stesse cause per produrre effetti consimili.

L' incessante lavoro di mano e di mente su quanto si osserva di più bello, non è penoso che per le piccole teste, che vedono le cose da lungi e si sgomentano. Per i bei talenti lo studio è un diletto, e il prodotto è un capo d' opera.

* STUFA. Presso gli antichi Romani era una camera

annessa al bagno, la quale riscaldata sotto il pavimento per mezzo di una fornace, detta *ipocausto*, serviva anche a far sudare coloro che si bagnavano. Ora si dà questo nome alla fornace medesima, o al condotto per cui esce il calore nelle camere, e questo pure diviene un oggetto della architettura. Il più delle volte si fa in forma di colonne, o di vaso, con ornamenti di vario genere, con emblemi allusivi al fuoco o al calore, con figure talvolta e bassirilievi.

* SUBBIA. Specie di scarpello appuntato e grosso, che serve agli scultori per abbozzare le loro figure nel marmo, che vanno con quello strumento dirozzando.

SUBLIME grande al supremo grado è sempre semplice. A pochi è concesso sentirlo, e a ben pochi trovarlo.

La natura è talvolta *sublime*, l'arte può allora imitarla. L'arte può anche render sublime la natura colla semplicità d'intenzione, d'azione, e de' mezzi, e della grandezza, e dell'energia.

L'unità d'intenzione produce l'unità di sentimento, d'azione, e di mezzi. Una intenzione sola predominante in una composizione, impone, e cagiona il *sublime*. Quindi pochi oggetti, niuna complicazione fra loro, un solo lume; un colorito senza stento, un accordo semplice e generale, una figura, un tratto di carattere, di sentimento, di passione determinante tutti gli altri tratti; ecco il *sublime*.

Il *sublime* di qualunque genere sia, di virtù, d'azione, d'espressione, di discorso, di silenzio stesso, non è a portata nè di tutti i cuori, nè di tutte le menti, nè di tutti gli occhi. A quanti e a quanti la semplicità e l'unità sembrano aver meno merito che la complicazione! Quanto più si moltiplicano le idee e i lumi, più raro è il *sublime*. Ma quanto più raro, più stimabile.

SVELTO è la riunione d'elegante, di delicato, di leggero. L'infanzia non è *svelta*; ha bensì mollezza di parti e movimenti graziosi: dà speranza. La *sveltezza* è nella gioventù. Nella virilità la *sveltezza* sparisce, per dar luogo al vigore de' muscoli. Finalmente il corpo s'ingrossa, o smagrisce; non più ha proporzione, sia perchè i sughi nutritivi non avendo più da produrre sviluppo si mettono dove possono, sia perchè il deperimento deteriora alcune parti: ecco la vecchiaia. La vecchiaia però

ha la sua bellezza, ma più morale che fisica. Un vecchio, grinzo, canuto, curvo, concilia rispetto, è creduto savio, buono, e si ha per un bel vecchio. La caducità è ributtante. Dunque, Artisti, non rappresentate mai (senza necessità) gli estremi della vita. Ricordatevi ancora che nel rappresentare lo *svelto* non offendiate la correzione del disegno, cioè *leggero* e non debole, *elegante* e non ammanierato, *delicato* e non magro.

SUGGERIO abbate di s. Denis presso a Parigi, rifabbricò nel 1140 la chiesa di quella Badia, e ne fece la descrizione. La lunghezza di essa chiesa è di 335 piedi, e la larghezza 39. Che delirio di proporzione! La volta è sostenuta da colonne sottilissime, e da cordoni de' più delicati. È illuminata da tre ordini di finestre, alte 40 palmi, ma strette strette, e distanti l'una dall'altra tre piedi. Questo tempio passò per superbo, e il Monaco per un intelligentissimo d'architettura.

SUGGETTO. L'unico scopo dell'artista è d'esprimere il suo *suggetto*, e renderlo sensibile allo spettatore. Dunque il *suggetto* deve esser uno, affinchè vi si concentri tutta l'attenzione di chi lo guarda. Quindi farà più effetto, se sarà semplice, e nella sua principale circostanza. Con poco far molto è la divisa del grand'artista.

In un *suggetto grande* tutto deve essere grandiosità, in uno *ridente* tutto gaio, in uno *afflitto* tutto tristo ec. Il carattere, il disegno, l'ordinanza, il sito, l'effetto, il colore, gli episodii, tutto ha da corrispondere al *suggetto*, tutto ha da concorrere all'impressione che deve fare.

L'artista, per riuscir bene in un *suggetto*, se lo ha da scieglier di suo gusto, e ha da considerar bene se è peso per le sue spalle.

TAB

TABERNACOLO. Edicola o cappella, nella quale si dipingono, o si collocano immagini di Dio, o dei santi. Pigliasi talvolta per sacrario, o per quella specie di

tempietto riccamente adorno, nel quale si conserva l' encaristia. Bellissimo è quello del duomo di Milano, maestrevolmente lavorato in bronzo. I più magnifici tebernacoli sono isolati.

* TABLINO. Luogo che formava parte della casa romana, nel quale si collocavano le statue degli antenati della famiglia; era esso situato immediatamente dopo l' atrio. S' inganna il *Millin* che lo crede un gabinetto.

TAGLIENTI son que' colori, che non sono condotti gli uni verso gli altri per insensibili gradazioni. I lumi *tagliano* le ombre, e le ombre i lumi, se si trascurano i passaggi dolci e impercettibili dagli uni alle altre. Talvolta questi *tagli* danno fierezza. Sta al pittor di gusto impiegarli a proposito senza offender mai l' accordo dell' opera.

* TAGLIO. Voce colla quale si indica la divisione di un corpo, come della pietra o del legno, fatta per dare a quelle materie una forma in servizio delle arti. Dicesi il *taglio* vivo o morto, secondo che è acuto o ottuso. Più particolarmente dicesi *taglio* l' incisione, che si fa sul rame o altro metallo, col bulino, colla punta, o coll' acqua forte. I tagli fatti e distribuiti secondo le regole dell' arte, formano tutto il complesso dell' incisione.

TALENTO non si acquista che col lavoro, purchè sia secondato da disposizioni naturali. La pittura ha differenti parti, ciascuna delle quali può bastare a render glorioso un artista, se ciascuno si applicasse a quella parte, cui è chiamato dalla natura, e il pubblico fosse giusto. Paolo Veronese ebbe il *talento* del colorito: si ammiri su questo. I grandi uomini sono quelli che si sono resi eccellenti in una parte. Chi vuol saper tutto, resta nella mediocrità.

TALMAN architetto inglese di buon gusto costruì nel 1761 il palazzo Thorby nella Contea di Nottingham. Indi quello di Chaisworth in Cerbey, il quale per tutti i riguardi è uno de' più rispettabili palazzi d' Europa. Il pianterreno contiene le officine, una gran sala, una cappella, e ha in mezzo un cortile spazioso con due bei portici. Una magnifica scala conduce all' appartamento nobile, che ha galleria, libreria, pitture, sculture. Sopra è un altro appartamento anche nobile. La facciata ha un basamento bugnato, su cui è un ordine ionico di pilastri, e nel mezzo sono 4 colonne con un frontone inutile. Tutto l' edificio è coronato d' una

balaustrata adorna di vasi. Le finestre sono semplici, ma hanno de' cunei che tagliano le fasce degli appartamenti. Ancor più bello è il palazzo Dyrham, che lo stesso architetto fece a Gloucester.

* TARSIA. Sorta di musaico, fatto di legname col commettersi in tavole di noce diversi pezzetti di legno colorato, coi quali si formano figure e storie, prospettive, ed altre rappresentazioni.

* TAVOLOZZA. Assicella sottile, sulla quale tengono i pittori i colori nell' atto del dipignere.

TEATRALE. Le rappresentazioni teatrali influiscono negli artisti e nelle arti. Gli attori ne' teatri mettono un affettazione studiata nelle attitudini. Gli artisti prendono quegli attori per modelli, li copiano, e fanno peggio, perchè i copisti esagerano sempre i vizi dei loro originali. I Parigini avvezzi a' teatri sono i più *teatrali*.

TEATRO. Noi non siamo gli antichi, e perciò non abbiamo nè circhi, nè stadi, nè terme, nè anfiteatri, nè teatri. I nostri *teatri* sono una specie di alveari, dove si va non per vedere, nè per udire drammi, ma per farvi un pispispiglorio di cellula in cellula. Se vogliamo *teatro*, facciamocelo come insegna Vitruvio, e il Palladio, e tanti altri, che hanno dimostrato che nell' interno deve il teatro essere per gli spettatori gradinato semicircolarmente, e all' estremo decorato in modo che si riconosca subito per *teatro*.

* TENOLOGIA. Ragionamento sulle arti, scienza delle arti, filosofia delle arti. Questa si applica anche alle arti meccaniche; l' *estetica* rende ragione dei principii sui quali sono formate le opere delle belle arti.

TELA prima di Nerone non fu adoprata nelle pitture. Dopo il ristabilimento delle arti si è dipinto per lungo tempo in legno o in rame. Ora l' uso comune è in tela fina o grossolana secondo la pratica degli artisti.

* TECLAMONE o TELAMONI. Figure d' uomini applicate, come le cariatidi, al sostegno di un cornicione, o altro simile membro d'architettura. Il *Visconti* ha dato la figura di un telamone egizio in granito rosso. Quel nome si fa derivare da una origine greca, che significa *portare*, o *sostenere*. Alcuna volta quelle figure si sono nominate *Atlanti*.

* TEMPERA (PITTURA A) dicesi quella che si fa con colori stemperati nell' acqua di colla, o gomma,

e che si usa d'ordinario sul gesso, sul legno, sulla tela, sulla carta, sulla pelle, ec., frequentemente ancora per le scene, ed altre decorazioni teatrali.

TEMPIO. Ecco là in fondo a un dritto stradone, in mezzo ad una piazza regolare un *tempio*, tutto di gran pietre di taglio, decorato d'un sol ordine, su d'un basamento di pochi scalini: gl' intercolonni son tutti uguali, il soprornato ricorre continuo senza risalti, un solo frontespizio ne fa l'augusta fronte. Lo stesso ornato è al di dietro, nel cui mezzo s'erge un altr'ordine per orologio e per campana. Si entri, e si scuopre tutto. Non cappelle sfondate, non grossi piloni, ma colonne isolate dello stess'ordine presentano ad ogni passo una varietà che incanta: niente di cornice, niente di cupola, altri ornati di semplicità, cioè senza piedestalli, senza colonne; senza frontespizi. Questo è quadrato. Più in là ve ne sono di altre forme.

TENERO. I colori *teneri* son dolci e soavi. Dipinger *teneramente*, è dipinger con soavità e con morbidezza. La *tenerezza* è anche nelle sculture e nelle incisioni. Gli statuari fiorentini hanno amato il *duro*.

TEODOLI (marchese *Girolamo*) n. nel 1677 m. nel 1766, nobile romano, intelligente di belle arti, architettò in Roma la chiesa di s. Pietro e Marcellino di passabil gusto. Passabile è ancora la figura del suo teatro ad Argentina. Fece anche una chiesa in Vicovaro. Egli fu un rispettabil uomo.

TEODORO in compagnia di Zmilo e di Folo fece in Lemno il laberinto sostenuto da 50 colonne enormi, così ben equilibrate su perni, che un fanciullo le faceva girare, mentre l'artefice le lavorava. Questo Laberinto fu da Plinio preferito a quelli di Candia e di Egitto. Lo stesso artista eresse in Lacedemone l'edifizio *all' ombra*, che forse sarà stato un portico, alla cui volta era sospesa la lira di Timoteo punito da' Lacedemoni per aver aggiunto quattro corde alla lira antica. Peccato grande è l'innovazione! Teodoro fu anche scultore, e gli si attribuisce l'invenzione della regola, del livello, del torno, della chiave, e di fondere il ferro e farne statue. Ma non si è mai veduto statua di ferro fuso.

* TEPIDARIO. Stanza de' bagni antichi, dove erano le vasche dell' acqua calda. Nelle terme di *Diocleziano* il tepidario era di una magnifica struttura. -- Dicesi

ancora di una camera nelle stufe de' giardini botanici, destinata alle piante che non abbisognano di molto calore.

TERMA o ERMA è una statua, la cui parte inferiore è a forma di piramide rovesciata. Questo richiama l'infanzia dell'arte, quando si contentava di mettere una testa su d'un ceppo. Si destinano le *terme* ne' giardini, e talvolta su cornicioni. Ma che significano le *terme marine* terminanti in coda di pesce?

* TERME. Edifizi, spesso sontuosi, degli antichi per uso di bagni. Se ne veggono ancora in più luoghi gli avanzi, che attestano la loro magnificenza. - Le terme de' romani contenevano altresì grandi bacini per esercitare la gioventù al nuoto; basiliche e sale nelle quali disputavano i filosofi, i retori ed i poeti; luoghi dove si addestrava la gioventù alla lotta, al giuoco del disco, al pugilato, alla corsa; viali lunghi ed ombreggiati da alberi per comodo del passeggio; alcune terme fornite di tutti questi accessori potevano paragonarsi a picciole città, e tali erano forse le terme milanesi, delle quali sono un avanzo le colonne di s. Lorenzo. Il *Borghini* adopera il vocabolo di terme in generale per indicare *bagni*.

* TERRAZZO. Parte più alta della casa, detta altrimente solaio. Dicesi più comunemente della parte scoperta, o aperta da una o da più parti. - Si dà talvolta quel nome ad una eminenza, o ad un rialzo di terra guernito di muro per sostegno, fatto per ornamento di giardini, per piantagioni, o per godere di una vista più amena. Quindi *giardini in terrazzi* diconsi quelli, ove i terrazzi sono addossati gli uni agli altri in vari ordini, o piani.

TESTA è lo specchio dell'interno, e la principal sede della bellezza.

La sua forma ovale non deve essere nè troppo corta, nè troppo allungata, nè molto aguzza in su, nè in giù.

Le teste piccole hanno dell'eleganza e del nobile; le grosse hanno gravezza. Prendendosi la *testa* per misura delle altre parti del corpo, se ella è grossa, il corpo sarà tozzo: ma s'è piccola, il corpo sarà elegante. Perciò Lisippo introdusse le *teste* piccole.

Una fronte grande indica insulti del tempo; la natura prodiga capelli alla gioventù. I Greci stimarono le fronti piccole, non troppo piatte, nè troppo convesse, ma dolcemente tondeggiate ai due lati.

Gli antichi diedero la preferenza ai capelli biondi, come più convenienti alla gioventù, e alle deità. I capelli neri potrebbero dar fierezza a Giunone e a Pallade, e fanno più spiccare la carnagione.

I sopraccigli non troppo grossi in arco mediocremente arcuato non sieno fra loro nè troppo lontani, nè troppo vicini.

Gli occhi della bella antichità erano incassati, e colla loro incassatura formavano una parte grandiosa della testa: così ne risultava un'ombra decisa. Gli occhietti non del tutto aperti e allungati hanno dolcezza venerea. Gli spalancati hanno del fiero, e si attribuiscono a Giunone.

Le più belle guance sono tonde, ma senza eminenze *di pomette*; nè senza buchi di *fossette*. Le infossate mostrano patimento.

Gli orecchi non vogliono esser troppo grandi, e per tondeggiare in varie forme richieggono dello studio.

Il naso presso i Greci andava dritto in linea continuata colla fronte.

La bocca nè grande, nè piccola. Le labbra nè piane, ne grosse; l' inferiore più tumidetto del superiore. Nelle situazioni violenti può esser assai aperta. Di rado mostrerà i denti, benchè ciò possa piacere quando l' espression lo richiegga.

Il mento ha da finir dolcemente in tondo; è ingrato se è puntuto, o se è troppo corto.

* TESTUGGINE. Volta leggerissima, e poco arcuata, colla quale gli antichi coprivano le sale de' bagni, e di altri edifizi. Alcune volte facevasi per ciò un'ossatura di ferro o di legno, che si copriva di un intonaco, o di stucco. Se ne trovarono le vestigia ad Ercolano, ed a Pompei; ma le volte erano atterrate, non avendo potuto per la leggerezza loro resistere alla catastrofe che seppellì quelle città. Parla il *Boccaccio* della *tonda testuggine pietra* che ricopriva *gli atri de' gran palagi*.

TETTI. I tetti a terrazza sono i più comodi, e danno un bel vedere specialmente se son circondati da ringhiere; ma non si posson fare che ne' climi caldi o temperati. Il lastrico deve esser ben sodo, liscio, e in pendio.

Nelle regioni fredde i tetti debbon esser in pendio, e più in pendio quanto più vi suol cader neve. Le prime coperture furon di stoppia e di cannucce: indi di terra nerae di cortecce d' alberi; poi di panche con pietre sopra, e inchiodate: finalmente

di tegole, di marmi, e di metalli. Con tegole invernicíate e variamente colorite si posson far coperture di bella apparenza, e anche di molta durata, perchè quella vernice le preserva dal musco da altre pianterelle che fanno una vera carie, e trattengono lo scolo delle piogge. Le lavagne o ardesie ben inchiodate e incavalcate fanno una buona copertura, ma tetra. Il piombo screpola, in un incendio è ruinoso, ed è troppo pesante. Più pesante è il bronzo. Miglior la latta, se non irrugginisse. È preferibile il rame. Per abbellimento de'*tetti* si mettono banderuole, che servon anche per indicare i venti. Si mettan pure, e si posson effigiare in bei volatili a code di pavoni. Ma quel che più importa è adattarvi de'*conduttori*: così ogni casa può ridersi di Giove tonante.

Compita la fabbrica si cuopra subito col *tetto*: vien così difesa e concatenata. Nell'armatura del *tetto* è regola generale che niun de' legni spinga immediatamente contro i muri, ma tutti insieme formino una macchina che graviti verticalmente su de' muri, e spinga men che si può. Tutto il resto spetta alla Meccanica.

Le Grondaie invece di versar l'acqua a canali nelle strade, potrebbero raccorla in tubi tirati da cima in fondo. Di quest'acqua si posson fare molti usi.

* TETTOIA. Tetto fatto in luogo aperto.

TIMIDO. L'apparenza di timidità dispiace anche nelle opere buone. È contro la facilità.

* TIMPANO dicesi propriamente quella parte del fondo del frontespizio, che corrisponde al vivo del fregio, fatto a guisa di un triangolo isoscele, che porta sulla cornice dell'intavolato. Alcuni nominano *timpano* la parte più alta del frontespizio.

TINTA è una porzione di colori mescolati fra loro per imitare una parte delle diverse gradazioni della natura. Queste *tinte* si fanno o su la tavolozza o sul quadro.

La *tinta* non va confusa col *tono* del quadro. La *tinta* si riferisce al solo colorito, e il *tono* al grado del bruno e del chiaro: così i fondi di Caravaggio son d'un *tono troppo nero*, il diluvio di Pussino, è d'una *tinta grigia*.

Vi sono oggetti d'uno stesso colore, che danno tinte differenti. Ognun sa che vi sono più sorte di bianchi, di neri, di gialli ec. Per farne buon uso, bisogna osservar la natura. La natura detta leggi diverse secondo le diverse circostanze

de' lumi che illuminan gli oggetti. Al lume vivo del sole i colori locali spariscon in parte; le piccole forme perdono del lor rilievo, e le *tinte* son poco variate. Il contrario accade se gli oggetti non son molto illuminati.

Anche la qualità degli oggetti fa varietà di *tinte*. I corpi levigati riflettono tinte diverse: i drappi porosi mostran men varietà de' compatti e de' lustri.

Bisogna dunque impiegar *tinte* diverse secondo le diverse circostanze. Se la scena è in parte illuminata dal sole, le *tinte* sien vive, ma larghe e quasi uguali; dove non è questo gran lume, le *tinte* sieno variate di molto.

Le *tinte* ad olio debbon esser le più fresche e vive: gli oli, e la composizione metallica de' colori le rendon suscettibili di cangiamento. Per conservarsi belle e fresche, debbon esser poste con giustezza, nè tormentate sul quadro dalla mano del pittore.

Le *tinte* a fresco e a tempra richieggono grande sperienza, perchè diseccate prendon differentissimo grado di quel che aveano quando contenevano acqua.

* TIRANTI. Travi che nel tetto inclinano ad angolo dalla sommità delle grondaie. Diconsi anche *cavalli*, ed in Lombardia *canterii* o *cantili*.

* TIRARE, parlandosi di stampe, vale stampare, imprimere. L' arte del tirare le stampe, e massime le stampe in rame diligentemente intagliate, benchè sembri affatto meccanica, esige grandissima diligenza e maestria nel suo esercizio; e sovente avviene che le stampe sieno viziose per non essere state tirate con accuratezza.

TITO (*Santi* di) n. 1558 m. 1603, pittore toscano di buon disegno, e architetto meno che mediocre, come mostra il palazzo Dardinelli ch' ei costruì in Firenze.

TOCCO *ardito, fino, grossolano, leggiero, vivace* ec. Si dice anche *toccare con sentimento le carni, con vivazza il paesaggio, con fierezza le bestie, e anche la natura morta*. Queste due espressioni diverse hanno differenti significati.

Il *tocco* è un modo di disegnare o di dipingere certe circostanze de' corpi prodotte dalla lor natura, dalle loro posizioni, o da' loro moti. Qui il *tocco* si riferisce all' espressione.

La testa umana, ch' è la parte più espressiva del suo corpo, è la più *toccata*, specialmente dagli artisti moderni, perchè, eccettuate le mani, le altre parti sono

coperte. Ma quanto più il *tocco* è energico nel viso, le altre parti del corpo non corrispondono, la figura resta fredda, e in contraddizione: questa contraddizione distrugge l' effetto che si vuol produrre. Come accadde a quel pantomimo che contraffaceva l' ubriaco soltanto colla testa « Amico « mio, gli disse il Garrick « eccellente nell' imitazione « teatrale: la tua testa è « veramente ubriaca, ma le « tue mani, le tue gambe, « il tuo corpo son pieni di « ragione.

Il *tocco* non è arbitrario. Negli accidenti del chiaroscuro si *tocca* più in certi luoghi per romper l' uniformità del tratto; questo tratto è più marcato dove han da esser più forti gli effetti dell' ombra: allora il *tocco* comincia a dar carattere al disegno. Di più: il *tocco* sarà più sensibile, quando renderà più sensibili i moti più caratterizzati, e gli accidenti de' contorni, e toglie magrezza e secchezza.

Toccar bene le carni, le piante, le acque ec. vuol dire maneggiar bene la punta, o il pennello per rappresentarci l' apparenza di quegli oggetti. Ma bisogna ricordarsi che la Pittura non è un'imitazione completa della natura, ma un' imitazione finta. Non imita il rilievo, come la Scultura; finge solamente d' imitarlo. Finge la rappresentazione degli oggetti con tutta l' industria. Qui spicca l' ingegno dell' artista, e non nelle minuzie, colle quali è impossibile uguagliar assolutamente la natura. E questo è il pregio di tutte le belle arti. L' artista deve con mezzi magici richiamare piuttosto che imitare o copiare minutamente. Una parola interrotta, il silenzio stesso, una colonna, un occhio, parla più eloquentemente di tutte le farraggini. In Rubens, in Rembrandt, e ne' gran maestri che altro si vede che *tocchi* magici?

I *tocchi* debbon esser variati secondo la natura de' corpi, e secondo il piano che gli oggetti occupano nel quadro, e secondo il punto di veduta. Si danno *tocchi* di color vergine con franchezza dove conviene. Ne' luoghi rilevati un color sodo; in quelli che son meno rilevati un color fuso; nelle ombre *tocchi* poco sensibili. Ma i *tocchi* non sieno mai in pregiudizio della massa. Si deve sempre consultar la natura dal giusto punto di veduta.

TONDEGGIARE. È un illusione della pittura per far comparir di rilievo le sue figure dipinte in una

superficie piana. A tale effetto si richiede una perfetta intelligenza del chiaroscuro, che con mezze tinte, e con isfumamenti di toni successivamente degradati operi il prodigio di far comparir tondeggiati i soggetti come sono in realtà e della loro particolar natura.

* TONDINO. Membro degli ornamenti d'architettura, così detto per la sua rotondità, assomigliandosi ad un bastoncino. Dicesi ancora bottaccino, astragolo e fusarnolo.

TONO da *tendere*, tensione, intensità d'un colore, o d'un effetto di chiaroscuro. Il *tono* in pittura o in disegno esprime l'intensità del chiaroscuro, o del colorito. Una stampa è debole o vigorosa, se l'intensità del nero e del bianco è debole o forte. Ma siccome questo nero e bianco si frammischia come il colore; perciò si prende volgarmente *tono* per *tinta*, e *tinta* per *tono*. La tinta generale d'un' opera forma il *tono*: se la tinta è giallastra, l'intensità dell'effetto, o sia il *tono* sarà giallastro.

TORELLI (*Giacomo*) n. nel 1608, m. nel 1678, nobile di Fano, e di gran talento per l'architettura teatrale, per cui Fano vanta ancora il suo Teatro. Egli fu l'inventore delle macchine sceniche, per le quali in Venezia alcuni invidiosi lo assaliron di notte, e gli tagliaron le dita della destra. Ciò nondimeno egli proseguì a disegnare, e si fece in Francia grand' onore a segno che fu nominato il *grande Stregone* per le sue nuove mutazioni di scene. Di tutte le sue macchine egli pubblicò le descrizioni e i disegni.

* TOREUTICA. Questa era propriamente presso gli antichi l'arte di tornire, non ristretta, come opina il *Millin*, alla scultura, o incisione di figure in legno, in avorio, in pietra, o in marmo, e principalmente nelle materie più dure. I Greci non ebbero altro vocabolo per indicare le opere del torno in generale; nè col torno fabbricaronsi da essi figure in legno, o in marmo, e forse neppure in avorio. Siccome però con una specie di torno, e sul principio medesimo delle opere tornatili, si cominciarono a lavorare le gemme e le pietre selciose, che con altro mezzo non si potevano scolpire per farne cammei, o sigilli o altri lavori d'incavo, questo genere di lavori formò parte dell'antica toreutica, ed ancora a quell' arte appartiene, intagliandosi quelle materie durissime e fino il diamante medesimo col *castelletto*,

che è una specie di torno.

TORMENTARE un modello è farlo stare in una posizione stentata chè lo tormenta. Si *tormenta* una figura, se le si dà un'attitudine innaturale. Si *tormenta* il colore, se s'impiega con incertezza, se s'imbroglian le tinte, rimettendo colori sopra colori, farne un miscuglio disgustevole, e fatigarli con tocchi e ritocchi inabili. Ogni composizione è *tormentata*, se le si dà più movimento di quel che le conviene. Anche le fabbriche si *tormentano* da' Borromineschi.

* TORO. Membro delle basi rotondo a foggia di grosso anello, che si dice anche *bastone*. Il *toro* è gonfio a guisa di guanciale schiacciato; esso descrivesi circolarmente terminato con superficie convessa intorno al vivo della base.

* TORRIONE. Torre, la cui grandezza eccede in grossezza, come si vede per lo più intorno alle mura e porte delle città e castella.

* TORSO è il tronco d'una statua mutilata. Chi sa vedere vede nel *Torso di Belvedere* un frammento d'Ercole tutto ideale, in cui son riunite tutte le bellezze delle più belle statue nella più squisita varietà, e con un tocco impercettibile: i piani non vi sono sensibili che in comparazion de' convessi, nè i convessi sono sensibili che in comparazione de' piani.

TRAMEZZO specie di muro sottile per dividere le parti di un edificio comprese ne' muri grossi. Se ne fanno di più specie.

1. Di pietra di taglio sottile per i pianterreni.

2. Di mattoni posti di piatto per gli appartamenti superiori. Se sono troppo lunghi, hanno bisogno di traverse di legno.

3. Di tutto gesso, dove n'è abbondanza, come a Parigi.

4. Di legname, che se non è bene stagionato, è un malanno, e anche stagionato è soggetto a molti inconvenienti.

5. Di camera a canna, cioè di canne intrecciate, e intonacate di malta e di gesso. Anche questo modo è vizioso tanto che Vitruvio desiderò che non fosse mai stato inventato.

TRASPARENTE. Diconsi *trasparenti* que' colori naturali che son leggieri e aerei, tal è la *lacca*. All'incontro non sono *trasparenti* i colori terrei, quali sono la terra d'ombra, il rosso bruno.

Diconsi anche *trasparenti* que' colori artificiali che lascian trasparire quelli che vi sono sotto. I pittori veneziani e fiamminghi vi sono riusciti all'eccellenza.

Nelle decorazioni notturne si fanno delle pitture *trasparenti* de' più risplendenti colori su tele fine, su carte, o su taffettà.

TRATTEGGIARE è disporre linee, *tratti*, col lapis, colla punta o col bolino, per dar effetto a' differenti oggetti che si hanno da ombrare nel disegno o nell' incisione.

Si *tratteggia* con linee or rette, or curve, or ondeggianti. Talvolta si combinano insieme incrociandole in rombi, o in quadrati. Qui non giuoca l' arbitrio; è tutto regolato dalla forma, dal moto, dalla durezza, dalla mollezza del soggetto, dalla prospettiva. Se l' oggetto è tondo, i *tratti* han da essere circolari, se è unito piani, se inuguale inuguali. Se le sostanze da imitarsi son dure, i tratti s' incrocino in quadrati, se molli in rombi. La grand' arte è di variarli, affinchè indichino l' inflessione e la forma generale de' differenti oggetti. Se vi sono più tratti gli uni su gli altri, il che accade spesso, bisogna che quello ch' esprime la forma dell'oggetto sia il dominante, tutti gli altri non servono che per velatura, e per dargli risalto.

TRATTO è la linea che termina una figura qualunque. Fare un *tratto* è far delle linee che descrivano una figura sopra quel che gli serve di fondo. Mettete un vaso su d' una tavola contro un muro; delineate su d'una carta una linea che prenda la parte del muro nascosta dal vaso: se l' operazione è ben fatta, avrete il tratto del vaso con tutta giustezza.

Non per i *tratti*, ma per il colore gli oggetti si distaccano gli uni dagli altri nella natura. Onde il pittore imitator della natura non fa *tratti*, che per rendersi ragione delle forme, nè li lascia più sussistere quando dipinge: col colore stacca gli oggetti ch' egli imita. Così i disegni ben finiti non han più bisogno di *tratti*, si staccano col chiaroscuro, e sono specie di pitture a chiaroscuro. Gli antichi artisti delle scuole romana e fiorentina eran più disegnatori che pittori, e terminavan le loro forme con *tratti* ben risentiti.

Benchè in natura non vi sieno *tratti*, nell' arte però si ha talora da *tratteggiare* qualche contorno: ma quei *tratti* presi e lasciati sono come tocchi vivaci e intelligenti: il che conferma che gli oggetti in pittura non debbono esser terminati da *tratti*.

* TRIBUNA. Nicchia grande posta in capo ad un tempio

-- *Tribune* diconsi anche i luoghi in alto, destinati ai cantori, ai suonatori, e talvolta altresì agli spettatori. Quindi le *tribune degli organi*. - *Tribuna tonda* dicesi una specie di volta, la quale non è fatta solamente di archi, ma di cornici e cose simili, per il che non ha bisogno di centina. - La *tribuna* degli antichi era il pulpito sul quale saliva l' oratore nelle assemblee popolari, malamente da alcuni confusa coi *rostri* che erano collocati presso la tribuna medesima, onde *parlare dai rostri* dicevasi come *parlare dalla tribuna*, sebbene i rostri fossero tutt' altra cosa. Il *Borghini* crede la forma ed anche il nome delle tribune delle chiese, derivanti da quello dei tribunali.

TRIBUNALE non può essere di miglior forma della *basiliche* antiche, che eran pur tribunali. Se se ne vogliono più insieme, si facciano più *basiliche* insieme. Felici quelle città grandi che non han bisogno di *tribunali* grandi.

* TRICLINIO. Camera o sala dove i Romani mangiavano. Tre letti vi avevano intorno alla mensa, d' onde venne quel nome; e quelli ornati sovente d' oro, d' argento, d' avorio, d'ebano; e coperti di drappi purpurei, o d' altri colori, ricamati d' oro e di porpora. Di que' letti ancora alcuni dicevansi *triclinii*, e di essi si variarono sovente le forme; a poco a poco si elevarono dall' altezza di due piedi fino a quella di quattro.

* TRIGLIFI. Pietre quadrate con sopra un poco di capitello, usate per ornamento del fregio dorico, sfondate ad angolo retto mediante tre solchi, che si dicono canaletti, e gli spazi che sono tra l' uno e l' altro triglifo si dicono metope. Da quei tre solchi venne il nome di *triglifi*. Portano ancora i nomi di *trisolchi*, di *glifi* e di *correnti* -- Credono alcuni che anticamente il fregio non fosse che lo spazio compreso tra la cornice e l' architrave; che una parte di quello spazio fosse occupata dalla estremità delle travi, tra le quali restavano dei voti; che questa disposizione desse luogo alla formazione de' triglifi, i quali forse non erano in origine se non piccoli canaletti prismatici per facilitare lo scolo delle acque; che finalmente coperte essendosi le estremità delle travi e gli intervalli tra l' una e l' altra di lastre di pietra, si conservassero nel fregio dorico i triglifi, come ornamenti, per indicare il luogo ov' erano altre volte le estremità delle travi, e così si formassero similmente le metope. Ma

perchè mai, essendo eguali le circostanze negli altri ordini; sarebbersi conservati quegli ornamenti nel solo fregio dorico? — Gli architetti variano sulle proporzioni che debbono conservarsi tra le metope e i triglifi.

TRIONFO non è un soggetto da prescegliersi troppo: pecca di soprabbondanza, pecca contro l'unità. L'artista di gusto ne sceglierà la parte principale, e n'eviterà la lunga processione, e la calca degli spettatori.

TRIVIALE s'incontra anche nelle azioni più nobili de' più nobili personaggi. Ma il nobil artista nobilita e abbellisce tutto, e lascia il *triviale* ai professori del genere *triviale*. Anche qui v'è qualche specie di merito; vi sono applauditi gli Hogharth, i Teniers, i Brawer ec. per le loro bamboccate.

TROFONIO e AGAMEDE furono i primi architetti Greci, de' quali la storia fa qualche cenno. Entrambi furon creduti figli di Ergino Re di Tebe in Beozia. Eressero insieme un tempio d'Apollo su d'un monte della Livadia: il recinto era di marmo alto due cubiti tutto ornato di obelisco di bronzo. Il tempio di Nettuno a Mantinea, e quello di Apollo in Delfo furono anche di lor disegno. Compito questo edificio, supplicaron Apollo che accordasse loro quel ch'è più utile all'uomo. Tre giorni dopo furon trovati morti. Bel premio! Ovvero bella favola. Altri la raccontano più bella. Dicon che costoro costruirono un edificio per il tesoro del re Irico, ma vi congegnaron delle pietre da levarsi e rimettersi a lor arbitrio; e così entravano e uscivano senza che niuno se ne accorgesse. Ma il Re vedendo scemare il suo tesoro vi pose una trappola. V'incappò Agamede. Trofonio non potendolo liberare, gli tagliò la testa, e se lo portò via. Subito s'apre la terra, e Trofonio è ingoiato vivo.

VAE

VAESBRUG (*Gio.*) artista inglese di cattivo gusto eresse il palazzo di Blenheim nella contea d'Oxford, che la Nazione donò al Duca di Malborough per la vittoria

di Blenheim o sia d' Hocstet nel 1704. Questo monumento è imponente, ma ha un miscuglio d' ordini, di cornici, di rustici, e di massicci spropositati. I giardini sono grandi, e più grande è un ponte d' un arcone di 100 piedi, sotto di cui appena si vede un filo d' acqua: onde la satira, che l'altezza del ponte era l'ambizione di Malborough, e la tenuità dell' acqua la di lui generosità. Forse peggio si comportò lo stesso architetto nel castello Howard nella contea di York. All' incontro egli era elegante in Poesia.

VAGHEZZA esprime una certa leggerezza o finezza di tinte provenienti da un felice misto. L' armonia del colorito esige un misto di nuvole, di tinte, di lumi, di riflessi, di ombre, che se non vi si discernono i legami, si chiama *vaghezza*. Il Cielo è il più *vago*. L'artista se ne istruirà coll' osservar la natura, e i buoni maestri.

VAN-CAMPEN (*Giacomo*) m. 1618, buon artista olandese, rifabbricò in Amsterdam il palazzo pubblico. Lo piantò sopra una palizzata di 14 mila pali: in un suolo palustre non si può far altrimenti. Nella sua facciata principale è una pilastrata corintia, che abbraccia due piani, indi un'altra pilastrata anche corintia, che abbraccia anche due altri piani. Puh! Agli angoli e nel mezzo vi sono degli avancorpi: in cima è un frontone; e più in dentro è una bella cupola per l' orologio. Invece di portone vi sono sette porte mediocri indicanti le sette Provincie Unite. La sontuosità interna è grande. Si vuole che questo edificio abbia importato 30 milioni di fiorini. Egli architettò altre fabbriche, teatri, mausolei, e un palazzo all' Haya per il principe Maurizio. Egli era di famiglia nobile, e più nobilmente trattò le belle arti: donò le sue pitture, e i suoi disegni.

VANONE (*Andrea*) artista lombardo del secolo XVI edificò in Genova il palazzo del Doge, mole grande tutta rinforzata di occulte catene di ferro. A Sarzana scavò una gran cisterna per uso pubblico. Fu impiegato dalla Repubblica in varie fortificazioni. Costui era alla rovescia degli altri uomini; tutti s' inverniciano di politezza: egli neglesse l' esteriore, badò all' interno, e fu buon amico, generoso, onorato.

VANVITELLI (*Luigi*) n. nel 1700 m. nel 1773, romano, prima pittore, e poi architetto il più famoso di

questo secolo. In Ancona diresse il molo, e vi diede disegni per altre fabbriche. In Roma riedificò il conventone di s. Agostino, e fece al cupolone di s. Pietro metter cerchioni di ferro. La sua grand' opera fu la fabbrica di Caserta per il re di Napoli. Il palazzo, uno de' gran palazzi del mondo, non è grandioso; sei ordini di finestre sono per ogni facciata, e ogni fila ne ha 37. Un lunghissimo andito traversa tutto il palazzo da un portone all' altro; e i quattro cortili sono uniformi. Il grande di quest' opera e nel Acquedotto a 3 ordini di arcate d' una spaventosa altezza, e di un tratto lungo per congiunger i due monti Tifati presso le Forche Caudine. In Napoli egli architettò la decorazione dorica che non decora il largo dello Spirito Santo; le chiese di s. Marcellino, e della Nunziata; e quest'ultima è forse la cosa migliore del Vanvitelli.

VARIETA'. La natura è così *varia* che in una stessa pianta non si trovano mai due foglie perfettamente uniformi. Ma l'arte non deve imitar tutte le *varietà* della natura: non deve imitarne che il più bello. Perciò nelle sculture antiche non si trova gran varietà: sono belle, che hanno fatto uno stile bello. I nostri *bamboccisti* hanno più largo campo a *varietà*.

La *varietà* è un dovere specialmente per rappresentar oggetti differenti. Si ha da trattar ugualmente Venere e Vulcano? La gioventù come la decrepitezza? Una stoffa di seta come una di lana ruvida? Far tutto a un modo non è freddezza, è ghiaccio.

VARIETA' Variare ne' personaggi d'un assunto l' aria, l' attitudine, e le passioni che sono proprie a que' personaggi, richiede diversità nell' espressione. Vi è un' infinità di piaceri e di dolori differenti, che l'arte sa esprimere per l' età, per il sesso, per il temperamento, per il carattere delle nazioni e de' particolari, per la qualità delle persone, e per mille altri mezzi. Ma questa diversità deve esser vera, naturale, e legata al soggetto, bisogna che tutti gli oggetti sembrino essersi ordinati e posti da per loro stessi senza fatica e senza affettazione. La diversità della natura è infinita; infinita è dunque la diversità dell' imitazione; e infinita sciocchezza sarebbe darne regole. Chi sa vedere Raffaello nella scuola d' Atene, nell' Attila, nella Messa di papa Giulio, comprende un'infinità di diversità; ma la maggiore è quella

che passa tra Raffaello e tutti gli altri.

VASANZIO (*Gio.*) da ebanista si fece architetto, e architettò in Roma a Villa Pinciana quello straricco palazzino veramente da ebanista.

VASARI (*Giorgio*) n. in Arezzo 1512 m. nel 1574, si è reso più celebre per le *vite de' Professori del disegno* (piene di gran superlativi sopra soggetti minimi) che per le sue pitture fredde, e per le sue architetture poco architettoniche. Il suo miglior edificio è quello degli *officii* in Firenze: la facciata è con portici alternati d'archi, e di piattabande, di pilastri con nicchie, e di colonne binate; sul cornicione è un dorico con dentelli, e un attico ben alto, su cui è un appartamento. Dunque il Vasari non penetrò nel bello dell'architettura.

* VASCA. Ricetto murato dell'acqua delle fontane. Si applica talvolta quel nome anche ai grandi bacini di marmo o d'altra pietra, destinati all'uso medesimo. Voce non ammessa nel vobolario della Crusca.

VEDUTE belle han d'aver estensione e varietà. Una *veduta* ristretta non può essere molto variata, e dove non è varietà è tedio. Una veduta senza limiti stanca lo sguardo e l'immaginazione, e coll'offrirci troppo, non ci fa veder nulla. È però un'estensione troppo grande preferibile ad una troppo angusta, la quale non può ampliarsi se è barricata da montagne, mentre quella può con alberati ristringersi.

Dove si posson riunire vari prospetti di mare, di monti, di piani, tanto più ameni quanto più variamente coltivati, di praterie serpeggiate da fiumi o da ruscelli, e fiancheggiate ad una certa distanza da colli fertili; dove al ridente si unisce anche il terribile della natura; e dove al campestre si congiunge il maestoso di città, e delizia d'architettura, quivi è quel pittoresco che più incanta se è ravvivato da varietà di viventi. È difficile trovare in natura quanto è riunito nelle *vedute* del Tiziano, e del Pussino. Ma è necessario considerarle per giudicare se il pregio di alcune cose può compensare il difetto di altre.

* VELABRI dicevansi anticamente i veli, o le tende, o le cortine, che si sospendevano innanzi alle porte interne delle case, allora pressochè tutte mancanti di uscio.

VELATURA è uno strato di color leggero, che si applica specialmente alla pittura

ad olio, per *velare* e fare trasparire la tinta che vi è sotto.

Alcuni pittori *velano* al primo colpo; così praticò il Rubens e la sua scuola. In questo modo le *velature*, impiegate sopra un fondo ben asciutto, sono durevoli, leggere, e spingono la tinta.

Altri ad esempio dell'antica scuola veneziana danno sul primo strato la velatura con tinte diverse per accordar l'opera, e rimediare ai difetti scappati nel primo strato. Questo metodo è funesto al quadro, perchè la *velatura* impedisce l'evaporazione degli olii del primo strato ancor fresco, e vi si fa una crosta d'un giallo nero.

Nelle *velature* non deve mai entrar colore d'alcun minerale. Questi son poco trasparenti, si alterano, e ingialliscono. Anche il bianco, e certe terre, come le ocre, producono gli stessi cattivi effetti.

I migliori ingredienti per le velature sono i colori leggeri di sughi, di resine come i carminii, le lacche, l'asfalto, la *mummia* composta di resine, le ceneri d'oltremare stemprate impalpabili. Ma bisogna impiegarvi olii seccati bianchi; e se la stagione è umida aggiungervi un po' di vernice. I pittori dovrebbero consultare i Chimici, e la Chimica acquisterebbe più lustro se s'interessasse per le belle arti.

Le *velature* si adoprano anche nella pitture a *tempra* e a guazzo. Si mettono al secondo colpo, e colla loro trasparenza rendono le tinte ricche, vive, e vigorose.

VERITA' nell'arte non è che un'apparenza di verità. Per offrire questa apparenza convien ricorrere a menzogne, che gli spettatori convengono di ricevere per verità. Senza questa convenzione l'arte non esisterebbe. È una specie di convenzione (per esempio) fra lo statuario e lo spettatore che una figura rappresenti un uomo, e frattanto non si veda che marmo o bronzo. Questa *verità* dell'arte non va fin all'illusione.

Questa *verità* (che si dovrebbe nelle arti chiamar piuttosto *verisimiglianza*) comprende tutte le parti dell'arte, disegno, colorito, composizione, invenzione, convenienza, unità, espressione ec. È falso quel colorito che non rassomiglia a quello della natura. Falsa è quella composizione in cui il primo personaggio è in terra e contemporaneamente nelle nuvole. Posano in falso le colonne su' vani. Tutto è *verità* nelle nozze di Psiche. E tutto *vero* il Laocoonte.

* VERMICOLATI dicevansi dagli antichi i lavori fatti a musaico; diconsi anche *vermicolate* dagli scultori alcune punteggiature, fatte irregolarmente nelle opere rustiche alla foggia de' solchi formati dai vermi.

* VERONE. Terrazzo, o loggia. Andito aperto per passare da stanza a stanza, quasi corridoio. — Dicesi volgarmente un piccolo terrazzo coperto, nel quale termina la scala di fuori, e per il quale si entra nel secondo piano della casa.

VESTI. I pittori, e gli scultori, se vogliono trattar soggetti antichi, debbono aver qualche cognizione delle *vesti* degli antichi, senza mendicarla dagli antiquari spinosi.

Generalmente gli artisti antichi impiegarono drappi leggieri, e in conseguenza le pieghe riuscirono minute e spesse, ma ben adattate da far conoscere le forme del corpo che coprivano. Talvolta però usarono panni grossi, onde risultarono pieghe larghe e rare.

Il vestimento delle donne consisteva in *tonaca*, in *veste*, in *manto*.

La *tonaca* era di lino o di roba leggera, senza maniche, attaccata con un bottone su le spalle, copriva il petto, ed era più lunga di quella degli uomini, la quale non arrivava che al ginocchio: era una specie di camicia. La Flora Farnese, le Amazzoni di Campidoglio, la Cleopatra ec. sono in *tonaca*. Alle figure comiche e agli schiavi la tonaca avea maniche lunghe.

La *veste* era di due pezzi lunghi informi, cuciti longitudinalmente, e attaccati su le spalle con bottoni, o con aggrappe puntute. Al di sotto del seno se la cingevano con un nastro più o meno largo, e vi facevano un cappio. Le Amazzoni se la cingevano ai fianchi, come i guerrieri. Talune non usavano cinto, come la Flora Farnese dal Winkelman creduta una delle Ore, e come le danzatrici, le afflitte.

Il *manto*, quadrato o rotondo o d' altra forma più volte cambiata, si attaccava su la spalla destra, passava sotto al braccio sinistro, e si rialzava d' avanti e da dietro; ma si scherzava anche in vari modi. Le donne aveano anche mantelli simili alle *mantiglie* odierne, ma chiuse d' avanti, e si facevano passare per la testa.

L' acconciatura della testa era varia. Vi si metteva talvolta un velo finissimo. Si copriva anche con una specie di cappello di pochissimo fondo. Gli antichi conobbero anche le ombrelle. Le donne afflitte, le

vedove si tagliavano i capelli. Alcune usavano reti. Gli orecchini, i pennacchi, le collane, i braccialetti vi furono in moda. Anche le gambe ebbero i loro ornamenti, che consistevano in un anello o in una banda al di sopra de' malleoli, su quali faceva più giri.

Gli uomini aveano anche la *loro tunica*, ma più corta di quella delle donne. La *clamide* de' Greci, o il *paludamento* de' Romani, era un abito guerriero, che si attaccava alla spalla sinistra con bottone, o con fibbia, o con aggrappa, e al di sotto era tondeggiato. Il *pallio* de' Greci era la *toga* de' Romani, era un mantello senza collaro, era largo, lungo, e si metteva differentemente fino a coprirsene il capo nelle cerimonie sacre, nelle afflizioni, e contro le ingiurie del tempo. La *toga pretesta* avea un lembo di porpora, era propria de' fanciulli di qualità, e poi per gl' Imperatori.

Le calzature furono diverse: scarpe intere ricamate in oro: calzari con suola allacciata con istrisce di cuoio sul collo del piede; altri tessuti di corda; stivaletti a mezza gamba; sandali allacciati con coregge. Il *coturno* era più o meno alto, addetto alla Musa tragica.

Il color delle vesti degli Dei e degli Eroi era appropriato alle loro rispettive qualità: Giove in rosso, Nettuno in verde mare, e in verde mare tutti gli Dei marini, e anche Achille come figlio di Teti, dea marina, e chi avea riportata vittoria navale. Apollo in blù, Bacco in porpora o in bianco, Cerere in giallo, Venere in cangiante. I sacerdoti sempre di bianco. Il lutto era nero, o d' un grigio sporco.

VESTIBOLO è il primo luogo dopo l' ingresso. Era dagli antichi dedicato alla Dea Vesta, e di là s' incominciava a lasciar giù lo strascico delle loro vesti. Sono suscettibili di varie forme, e di varie decorazioni, ma sempre convenienti al carattere dell' edificio. L' essenziale è che sieno di buona pietra, come richieggono i luoghi aperti e frequentati.

VIA APPIA la regina delle strade romane fatta costruire l' anno di Roma 442 da Appio Claudio il cieco, il quale la tirò dalla porta Capena fino a Capua, e di là poi fu continuata fino a Brindisi.

La costruzione di questa strada, come di tutte le altre *vie* di Roma antica, è un massiccio di più strati, su cui era posto un selciato

di enormi selci vulcanici in *opera incerta*, così ben connessi fra loro, e così ben incassati ne' rinfianchi da massi giganteschi, che niente poteva scomporla. La larghezza è di 26 in 36 piedi. Di tratto in tratto lungo i contrafforti v' erano delle pietre più alte per riposare, e per montare a cavallo, perchè i Cavalieri Romani non conoscevano staffe. Il mezzo della strada era più elevato per il facile scolo delle acque. Ad ogni miglio v' era una colonna *milliaria*. E i tempietti, mausolei, le osterie v' erano frequenti di qua e di là.

Per conoscere la grandezza dell' impresa, e l' intelligenza nell' esecuzione, convien considerare che da Roma a Capua, e da Capua a Brindisi fu scelta la linea più breve. Alla brevità si volle combinare la comodità e il piacere. Quindi si spianarono monti, si colmarono valloni, e si costruirono molti ponti. Tutto con solidità da bravare i secoli. Infatti non le ingiurie de' tempi, ma le barbarie degli uomini hanno distrutto questo monumento indistruttibile. Dove gli uomini non vi hanno imperversato, si conserva dopo duemila anni bello e sano come se fosse fatto adesso. E adesso, se n' è distrutta una tirata di 30 miglia per mezzo le Paludi Pontine.

VIALI quanto più lunghi più noiosi. Tutte le forme parallele e simmetriche sono amiche dell' occhio, se sono in pianura, e se conducono ad un oggetto rimarchevole. Ma troppo prolungati e uniformi recano tedio, se non sono interrotti da qualche varietà, e non lasciano scoprire di qua e di là delle belle viste. Sarebbe innaturale un viale dritto in un luogo montuoso, che non offre niente da lungi, e il di cui accesso richiede tortuosità per rendervi il cammino più agevole. I Cinesi che ne' loro giardini evitano le linee rette, non le rigettano però quando i loro viali hanno da far vedere qualche oggetto interessante. Quando il terreno è perfettamente unito, sembrerebbe loro assurdo farvi una strada serpeggiante. E chi cammina mai per una curva quando può andare per linea retta?

Ogni viale dritto o tortuoso deve avere un carattere: il carattere del sito, o dell' oggetto dove conduce. Deve essere ombroso di alberi folti in un sito esposto all' ardore del sole: d' alberi poco fronzuti ne' luoghi bassi e umidi. Ne' luoghi campestri per la meditazione convengono viali

ineguali e selvaggi. Spaziosi e d' alberi alti sieno quelli che conducono ad un palagio, ad un tempio; oscuri e bassi se portano ad un eremo, ad una grotta.

I viali de' giardini per un comodo passeggio esigono una superficie piana e compatta: onde conviene fortificarla con un massiccio di frantumi di pietrame alto otto in nove pollici, o battere fortemente la terra dopo averla bagnata, e spargervi sopra del sabbione, o della ghiaia, o del gazone. Dessi viali vanno tenuti a schiena d' asino, affinchè l' acqua scoli, e vada invisibilmente a perdersi in condotti sotterranei.

I viali semplici, cioè a due fila d' alberi, debbono avere 5 in 6 tese di larghezza in 100 di lunghezza, 7 in 8 per 300, e 10 in 12 per 400.

Ne' viali doppii, cioè a quattro fila d' alberi, convien dare ai vialetti laterali il quarto della larghezza di quel di mezzo.

I viali coperti sieno più alti che sia possibile, e l' arte non vi si scuopra.

Sopra i viali paralleli si è fatta una questione curiosa. Ognuno sa che vedendo da un capo un lungo viale d' alberi piantati su due linee rette parallele, o un lungo corridore di muri paralleli col soffitto parallelo al pavimento, gli alberi par che si avvicinino, e nel corridore i muri laterali e il pavimento e il soffitto par che formino una piramide vuota; e questo è più sensibile, quanto più lunghi sono i viali e i corridori. I Geometri hanno ricercato su quale linea debbano disporsi gli alberi per correggere questo difetto di prospettiva, e conservarvi il parallelismo apparente? Questo non è affare di belle arti.

VIGNETTA incisione per decorar libri. Una volta i libri si ornavano di miniature, indi d' incisioni che rappresentavano vitami, donde *vignette*. Questi ornati, in qualunque parte del libro si mettano, dovrebbero alludere all' opera, e dovrebbero essere ben espressi. Si ricordino gli artisti che quanto esce dalle loro mani deve esser bello, perchè eglino professano le belle arti.

VIGNOLA (*Giacomo Barozzi* da) n. 1507, m. 1573, studiò molto le ruine romane, e il risultato fu quel trattatello degli *Ordini*, ch'è divenuto l' *abbicci* degli architetti; ma con quello *abbicci* credersi architetto è una pretensione non rarissima. Egli fece anche un trattato di prospettiva, e maneggiò anche il pennello. Le sue fabbriche sono ragguardevoli. In Bologna il palazzo Isolani, la facciata

de' Banchi, il Canal del Navilio. A Piacenza il palazzo Ducale. Le chiese di Mazzano, di s. Oreste degli Angeli in Assisi, la cappella entro s. Francesco in Perugia, de' Paolotti in Viterbo. In Roma la villa di Papa Giulio, il tempietto di s. Andrea a Ponte Molle, la chiesa del Gesù malmenata da altri, le due cupole che fiancheggiano la gran cupola Vaticana. Altri edifici, e molti disegni egli fece. Il suo capo d'opera è il palazzo di Caprarola: quando Monsignore Barbaro lo vide, disse che era superiore alla fama. E veramente lo è per chi sa vederlo. Va veduto: perciò qui non se ne fa descrizione alcuna. Se il Vignola fu un artista dei più valenti, fu altresì un uomo de' più morigerati, sincero, benefico, paziente, allegro: allegro è ogni uomo dabbene e laborioso.

VIGORE è l'essenza dell'uomo, come la grazia è l'essenza delle donne. La *grazia* dell'Albano, il *vigor* del Ribera; il *vigor* d'Ercole. La prima maniera di Guido fu *vigorosa*, la seconda *dolce*. Giorgione è *vigoroso*. Una stampa *vigorosa* è forte nel bruno e piccante nell'effetto.

VILLA ADRIANA, *ved.* ADRIANA VILLA.

VITA. Il primo grado dell'espressione è dar la *vita* alle immagini. I pittori che si dicono gotici non sapevan che cosa fosse apparenza di vita; e dopo il gran progresso delle arti raro è chi sa darla. Per dare *vita* richiedonsi tre cose: *disegno* che esprima con giustezza i movimenti, *chiaroscuro* che dia rilievo agli oggetti, *tocco* intelligeute che compisca la creazione: così acquista vita la carta, la tela, il marmo, il bronzo. Anche i paesaggi, gli alberi, gli scogli hanno del vivo.

VITRUVIO POLLIONE da Formia, ora Mola di Gaeta, è il nostro patriarca dell'architettura. Non ci è rimasto dell'antichità che l'unico suo trattato, che ha meritato tanti commenti e traduzioni. Egli visse nell'aureo secolo di Augusto, e si lagna dell'ignoranza degli artisti e del gusto corrotto. Egli fece in Fano una Basilica, e la descrive. Non se ne sa altro. Si rileva da' suoi libri ch'egli fosse un uomo probo.

VITRUVIO CERDONE eresse in Verona, creduta sua patria, l'Arco de' Gavi d'ordine corintio, e nella cornice sono modiglioni e dentelli.

VITTORIA (*Alessandro*) Trentino, n. nel 1521 m. nel 1608, fabbricò in Venezia il magnifico e scorretto palazzo

Balbi, e durante questa fabbricazione il Balbi abitò in una barca. Il forte del Vittoria non fu l'architettura, ma la statuaria e la plastica, e questi suoi lavori sono in Venezia nella libreria, nel palazzo ducale, nel consiglio, e in molte chiese, come nel Santo a Padova, e altrove.

UNIONE vedi *Accordo*. L'*unione* è applicabile specialmente al colorito. Ogni oggetto ha un color generale che gli è proprio; e ciascuna sua parte ha una tinta speciale. In una carnagione fina del viso il colore della fronte è argentino, quello intorno agli occhi è violastro, quello delle guance è diverso. Questa differenza varia ancora secondo la varia esposizione alla luce. Se si colorisce la fronte come le guance, non v'è più *unione* di tinte. Questa *unione* è applicabile a tutto.

UNITA' richiede che tutte le parti d'un' opera qualunque si riferiscan all'oggetto principale, e formino insieme nn tutto *unico semplice e solo*. Altrimenti l'opera non interesserà, non piacerà. Sul cornicione d'una casa innalzar un altro appartamento, è far una casa sopra l'altra. È peccar contro l'unità metter ordini diversi in nno stesso piano.

UNIVERSALITA' deve esser de' rari ingegni sublimi. Abbracciar tutte e tre le arti del disegno, ed esercitarle a dovere, e incider ancora, sarebbe una bella cosa. Michelangelo fu maestro nelle tre arti sorelle, ma... Un pittore di storia ha bisogno d'una *universalità* pittorica; ha da saper dipingere paesaggi, architettura, strumenti, bestie. Raffaello fu universal pittore.

UNIVERSITA' per gli studi può aver vicini collegi e accademie. Sia dunque una gran piazza, e alla sua principale fronte s' innalzi l' *università* con prospetto serio e grandioso. Nel suo pianterreno alquanto elevato dal suolo intorno ad uno spazioso cortile saranno le scuole. Nel piano superiore anche porticato saranno i vari musei, e la libreria con tutte le macchine scientifiche. Non vi si debbono omettere due torri, una per l'orologio e per la campana, l'altra per l'osservatorio. Sarebbe un gran vantaggio che ne cortili vi fosse l'orto botanico. Quali ornati vi convengono di pittura, e di scultura, ognun lo vede: tutto deve essere relativo a scienze e a valentuomini.

Incontro all' Università può situarsi l'Accademia per le arti del disegno, con sale, con gallerie, e con abitazioni al di sopra per i poveri

alcuni di buon ingegno e di miglior morale. Il contenuto deve esser di quanto hanno di più prezioso le Arti per istruzione continua. Il prospetto merita eleganza.

I Collegi possono esser ai lati con decorazioni graziose convenienti a convitto di giovinetti.

VOLTA. Le pitture che si fanno nelle *volte* debbono nobilitare l' Architettura. L' incantesimo de' colori più freschi, più vivi e più ridenti, e i soggetti più aerei, e più adattati debbono ingrandire gli spazi col moltiplicare i piani.

L' essenziale di queste pitture è che sieno convenienti al luogo, e che accordino con tutto il resto della decorazione.

È più natarale fingerle come tappeti attaccati nella volta, che far le figure di sotto in su, che non vengono mai bene. Raffaello avrebbe saputo fare de' *sotto in su*, ma non volle saper fare difformità, e ornò le volte della Farnesina di pitture mirabili poste colà come su tappezzerie.

Ma il pittor di volte si ricordi che dipinge per gli spettatori. E gli spettatori non si hanno da torcere il collo, e stralunar gli occhi per contemplare le volte. Dunque vi dipinga poco e facile; e niente, se il sito è troppo stretto e alto da potere guardare in su senza stento. Per il meccanismo delle Volte *V. de la Hire, il Belidor, il Cuplet, il Camus, il Frezier, il Gauthey, il Riccati il Lambertt ec.*

* VOLUTA. Membro degli ornamenti. Cartoccio in forma spirale, rappresentante una scorza d' albero ripiegata sopra se medesima, che serve d' ornamento ai capitelli ionico, corintio e composito. L'ionico porta quattro volute nell' antico, ed otto nel moderno; il corintio ne porta sedici, otto angolari, ed otto più piccole; otto ne porta il composito; spesso si aggiungono le *volute*, come ornamenti, ai modiglioni ed alle mensole. - Si danno *volute* di più specie, angolari, piane o col listello non prominente ne' suoi contorni, rette o a stelo retto, rovesciate, incavate, sinnose, prominenti, ovali, ec. Tutti que' nomi sono introdotti dagli architetti francesi.

* VOMITORJ. Porte dell'anfiteatro, che conducevano ai cunei ed alle gradinate. Trassero probabilmente quel nome dalla affluenza del popolo che ne usciva al finire degli spettacoli.

UOMO è la cosa più preziosa per l' uomo. Egli si è posto fin sull' Olimpo,

I Greci si ristrinsero ad

imitare colla maggior esattezza la figura dell' *Uomo*, e trascurarono forse gli altri generi, e forse anche il colorito, per meno distrarsi dall'oggetto principale. Non è limitarsi il ristringersi alla imitazione dell'uomo; è dare all' arte l' oggetto il più bello, è offrirle lo scopo dove può giungere, è presentarle la palma più gloriosa che può raccorre.

Qualunque rappresentazione, sia di giardini ridenti, sia di burrasche, sia di tremuoti e di fulmini, vi si ammirerà il lavoro, ma ci lascia freddi, se non vi sono rappresentati uomini che esprimano le loro affezioni.

Gli Artisti antichi scelsero la più grande e la più bella parte dell' arte; e se in questa hanno sorpassato i moderni, si deve dire, ch' eglino ci sono nell' arte stati superiori.

Se gli antichi non sapevano rappresentar fulmini così bene come noi, sapevano rappresentar bene Giove fulminante che ci fa fremere al solo aspetto de'suoi sopraccigli. L' Artista studii sopra tutto *l' uomo*, se vuole esercitare su l' uomo l' impero il più potente.

URIA (*Pietro de*) costruì il ponte d'Almaraz sul Tago, opera da star a fronte con qualunque altra di questo genere. Due arconi gotici formano tutto il ponte, lungo 580 piedi, largo 25, alto 134. L' apertura d' un arco è di piedi 150, l' altra 119. I piloni son torrioni, e quello di mezzo è sopra un' alta rupe. Un altro pilone ha un risalto semicircolare tra gli archi, e forma in cima una piazza. V' è una iscrizione, opera fatta nel 1552 dalla Città di Plasencia sotto Carlo V. da Maestro Pietro da Uria.

URTARE passare bruscamente da una tinta all' altra. L' aria frapposta fra il quadro e lo spettatore toglie gli *urti*. È stato detto che i freschi di Lanfranco vengono finiti dall' aria, e che in una certa distanza svaniscono gli *urti*; così di Tintoretto, e di tanti altri pittori *urtatori*. Così sia. Ma in quale distanza spariscono gli *urti* di Rembrandt, il quale in una stessa figura terminava la testa, lasciava abbozzata una mano?

I primi pensieri degli Artisti non sono che *urti*, *urti* preziosi per gl' intendenti, ricercati anche dagli amatori per comparire intelligenti, e per farvi vedere mille visioni agl' ignoranti, che sono i loro ammiratori.

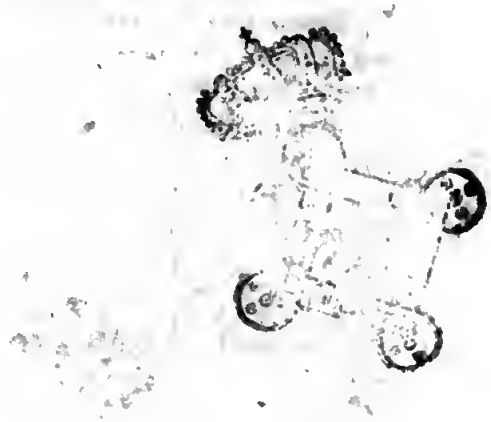
WIT (*Pietro de*) artista di merito del secolo XVI, chiamato in Italia il *Candido*, perchè è lo stesso che

Wit fiammingo. In pittura egli disegnò e colorì meglio del suo maestro Vasari. Egli ebbe gran mano nell'immenso palazzo elettorale di Monaco architettato dal Duca Massimiliano. La scala è un capo d'opera d'architettura. Un'altra hell'opera del Candido è il Mausoleo di Lodovico il Bavaro: ai 4 angoli sono 4 statue gigantesche rappresentanti soldati come guardie di quell'Imperatore, e altre statue di bronzo compiono la macchina.

WREN (*Cristoforo*) n. 1732 m. 1723, professore di matematiche in Inghilterra, studiò anche l'architettura, e ne fece un trattato. Seguito nel 1666 l'incendio di Londra, il Wren pubblicò una pianta per riedificare la città con regolarità di strade, di piazze, di edifici pubblici, di portici. Non fu eseguita, e Londra da quel male non trasse tutto il bene che dovea. Tanto ne ricavò un vantaggio grande; si liberò di quelle epidemie, cui era prima soggetta per la strettezza delle strade. Il Wren fece il monumento del suddetto incendio: una colonna dorica di grosse pietre alta 200 piedi, e del diametro di 15, sopra un piedestallo alto 40, e di 21 in quadrato. Nel di dentro è una scala a vite. Nel piedestallo sono iscrizioni allusive all'incendio. Egli architettò il teatro d'Oxford, il collegio di Chelsea, il palazzo di Malborough, il palazzo d'Hampton-Court, la chiesa degli Archi, e quella di s. Stefano che viene reputata per il modello dell'arte. L'opera sua più strepitosa fu il s. Paolo celebrato dopo il s. Pietro di Roma. La pianta è a croce greca, a tre navi, con cappelle sfondate, con una cupola in mezzo alta 338 piedi; tutta la lunghezza della chiesa è di 570. La facciata è a due ordini; il primo di colonne corintie isolate con intercolonni uguali; il secondo è composito. Ai lati son due campanili di colonne isolate. Non vi sono risalti. Se s. Pietro è più grande e più ricco, s. Paolo è meno difettoso: da chi fu incominciato nel 1672 fu terminato nel 1710. Il Wren fu d'un carattere sì modesto che si attirò il disprezzo degl'ignoranti; egli era veramente dotto, e perciò studiò a non imparare le inutilità brillanti, e perciò non parlava che poco e di rado.

ZECCA. Quelle di Venezia e di Lion passano per le più famose. Il loro esterno esige sontuosità, ma non rassomigliante alle abitazioni. L'interno conterrà intorno a cortili tutto il bisognevole per il lavoro della merce universale, con camere per gli artefici. Al di sopra per ampie scale posson esser i banchi pubblici per i depositi de' particolari. Il terzo piano può servir d' abitazione de' ministri.

ZOCCOLI, piedestalli, basamenti, plinti, provengon da que' pezzi di travi o di sassi della primitiva costruzione per inalzarla dal suolo, e preservarla dalla umidità. Non meritan perciò moltiplicità di membretti; anzi richiedono tutta la semplicità.



METODO

PER LEGGERE I PRINCIPALI ARTICOLI

DI QUESTO DIZIONARIO.

Convien prima leggere Arte, Artista, Natura, Bello, Gusto, Genio, Unità, Varietà, Convenienza, Euritmia, Simmetria, Proporzione, Grazia, Eleganza.

Architettura, Architetti, Fabbrica, Ordini, Colonna, Base, Cornicione, Piedestallo, Rustico, Bugne, Intercolonni, Archi, Basamenti, Frontespizi, Case, Chiese, Tempii, Palazzi, Facciate, Porte, Finestre, Sale, ec. Ornamenti, Monumenti, Città, Strade, Piazze, Fontane, Porti, Distribuzione, Comodità, Solidità, Materiali, Marmi, Pietre, Mattoni, Calce, Malta, Stucchi, Intonachi, Legni, Giardini.

Pittura, Disegno, Proporzioni, Ponderazione, Equilibrio, Anatomia, Prospettiva, Espressione, Composizione, Invenzione, Vesti, Pieghe, Pittori, Scuole, Modello, Studio, Accademia, Antico, Copia, Universalità, Fantasia, Accessorio, Storia, Generi, Giardinaggio, Paesi, Ritratti ec.

Scultura, Scultori, Statue Equestri, Bronzo, Busti, Erme, Bassorilievo, Gruppo.

Incisione, Incisori, Stampe, Prove, Vignette, Acqua forte, Bolino, Maniera Nera, Pietre.

VIDIT

Pro Em. et Reverend. D. D. D. Karolo Card. Oppizzonio
Archiep. Bononiae. Marianus Medici D. P.

VIDIT

Pro Excelso Gubernio
Dominicus Mandini S. T. D. Paroch. et Exam. Synod.

IMPRIMATUR

Joseph Archip. Passaponti Cancell. Gen.

MAG 2011547

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google